

Studien zur Geschichte der spanischen Plastik

Berthold Haendcke

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. I.

STUDIEN ZUR GESCHICHTE

DER

SPANISCHEN PLASTIK

STUDIEN ZUR GESCHICHTE

DER

SPANISCHEN PLASTIK

JUAN MARTINEZ MONTAÑES

ALONSO CANO — PEDRO DE MENA

FRANCISCO ZARCILLO

VON

DR. B. HAENDCKE

O. O. PROFESSOR DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT KÖNIGSBERG PR.

MIT ELF TAFELN.

STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1900.

[redacted]

IM GEDENKEN

AN

EINE ABGESCHIEDENE.

[redacted]

IM GEDENKEN

AN

EINE ABGESCHIEDENE.

VORWORT.

Die vorliegenden Biographien behandeln in engem Zusammenhange untereinander die kunstgeschichtlich wichtigsten Bildhauer der südspanischen Plastik während des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Sie wollen als Studien, wie der Titel angiebt, betrachtet werden. Trotz der knappen Form werden sie, wie ich hoffe, bei dem nahezu völligen Mangel an Arbeiten über die spanische Bildhauerkunst, willkommen sein. — Möge das Büchlein andere, berufene Kräfte zum Weiterarbeiten auf diesem, so überaus reichen Gebiete veranlassen! Dann hätte ich meinen Hauptzweck erreicht.

Königsberg i. Pr., November 1899.

Berthold Haendcke

Die spanische Plastik machte sich, allgemein gesprochen, im letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts die Formensprache der italienischen Frührenaissance zu eigen. Jedoch in einer so selbständigen Weise, dass lediglich von einer Fort- und Umbildung eines in lebhafter Entwicklung befindlichen und in voller Lebenskraft stehenden Stiles die Rede sein kann. Die Absicht der spanischen Plastiker, sich die italienische Kunst dienstbar zu machen, wurde ihnen leichter, wie irgend einem andern Volke. Denn sie verfügten über einen den Italienern durchaus ebenbürtigen Schönheits- und Formensinn. Es währte nicht lange und Michelangelo's dämonische Gewalt packte auch die spanischen Plastiker. Man findet von San Sebastian bis nach Almeria hinunter Werke dieses Stiles. Fast alle diese mächtigen Altarbauten des späteren Cinquecento, die man in dieser riesigen Höhe und in dieser reichen Ausstattung nur in Spanien kennt, sind aus Holz, — zu einem grossen Teil bemalt —, gearbeitet. Die Gefahr, die die Künstler auch auf der Pyrenäenhalbinsel liefen, von der Wucht Michelangelo's erdrückt zu werden, beseitigten auf dem Gebiete der Skulptur vor allen andern zwei Meister: Gregorio Hernandez für den Norden und Juan Martinez Montañes für den Süden Spaniens.

* * *

Der Ruhm der schönen Sevillanerinnen und ihrer Kinder beruht bisher einzig auf den gefeierten Schöpfungen Murillo's. Man thut damit ihm und einem Zeitgenossen Unrecht. Juan Martinez Montañes sah bereits jahrelang vor dem berühmten Maler, welch' reiche Fundgrube für den Künstler der herrliche Menschenschlag bot, der in der Stadt am Guadalquivir lebt. Montañes und Murillo haben keine anderen Beziehungen zu einander, um dies gleich zu betonen, als die verwandter Künstler im Reiche der Schönheit. Aber die Concepcion des Montañes in der Kathedrale zu Sevilla und die heilige Elisabeth im Ferdinandeum zu Madrid von Murillo, die niños Jesús von des Bildhauers Hand und die Christuskinder mit dem Lamm von der des

Malers, sie sind eines Stammes! Wahrheit und schönheitsvolle Hoheit umschwebt beider Meister Schöpfungen, stellt sie in dieser Hinsicht auf ein und denselben Boden; wenngleich Murillo's Geist der reichere war.

Juan Martinez Montañes,[1] ist in dem Städtchen Alcalá la real in der Provinz Granada ca. 1580 geboren. Ob es nur ein Spiel des Zufalles ist, dass gerade aus Granada, durch das ganze XVII. Jahrhundert hindurch, die bedeutendsten südspanischen Bildhauer stammten? Giebt es hier einen genius loci? Man sollte allerdings die märchenumwobene Maurenstadt inmitten subtropischer Natur und der schneebekrönten Sierra nevada, wie vielleicht nur noch zwei oder drei Städte auf der Welt, dazu geeignet glauben. Stand doch damals noch die Alhambra in der Pracht, von der die stolzen und poesievollen Inschriften dieses Königspalastes kunde geben[2]; erwuchs doch der imposante und künstlerisch gar hoch zu wertende Palast Karls V.; schmückten die geradezu blendenden architektonisch-dekorativen Meisselarbeiten Diego de Siloe's die Kirchen Granadas. Und welche Fülle plastischer Bildwerke war all' überall zu erblicken! In der Capilla real der schönen Kathedrale hatten Domenico Fancelli und Bartolomeo Ordoñez prachtvolle Grabdenkmäler aufgestellt und Vigarni gen. Borgoña hatte den durch gute Formenkenntnis, Schönheit des Linienfluss und harmonische Bemalung ausgezeichneten, mächtigen retablo entworfen. Im Kloster San Jeronimo schuf Juan de Aragon seit 1570 den gewaltigen Hauptaltar, der bei manchen Schwächen, wie mangelhafte Kenntnis des Nackten, schematische Gewandbehandlung durch den ausgeprägten und natürlichen Schönheitssinn und durch ein wohl bemerkbares Streben, die Natur unmittelbar heranzuziehen, sehr imponiert. Sollte der junge Montañes nicht gerade auf diesem Monumente oft sein Auge haben ruhen lassen?

Er war Schüler eines gewissen Pablo de Roxas und schuf als erstes uns bekanntes Werk im Jahre 1607 einen Christus als Knaben. Die bemalte Schnitzarbeit befindet sich heute in der Sakristei der capilla antigua im Dome zu Sevilla. Ein umfangreiches Hauptwerk vollendete der junge Künstler aber erst 1612. Es ist der grosse Altar zu Santiponce bei Sevilla. Nach den Akten des Archives wurde er mit 3500

---

[1] Sämtliche aktenmässige Angaben sind Cean Bermudez' Diccionario historico de los mas illustres professores de las bellas artes en España. Madrid 1800 entnommen. Vgl. auch F. Gómez, Historia de la escultura en España. Madrid 1885.

[2] Contreras: L'Alhambra, l'Alcazar. Madrid 1885.

Dukaten und einer Gratifikation von 300 Scheffeln Weizen — bei Sevilla liegt bekanntermassen das Weizenland Spaniens — belohnt. Der gewaltige Altar baut sich dergestalt auf, dass in einer vertieften Nische der Titelheilige St. Hieronymus in der Wüste betend nach rechts gewendet dargestellt ist. Zu den beiden Seiten sind in Reliefs die Anbetung der Hirten und die der Könige geschildert. Diese flankieren wiederum die Freifiguren Johannis der Täufer und Johannis Ev., sowie zwei Engel. In der Mitte der nächsten Abteilung steht, ebenfalls in einer Nische, in ruhiger Stellung St. Isodorus. Oberhalb der unteren Reliefs nimmt man zwei andere mit der Auferstehung und der Himmelfahrt, wie zwei Engel wahr. In der Attika hat der Meister eine Statue der gen Himmel fahrenden Madonna aufgestellt. Mit ausgebreiteten Händen und einem schönen Ausdruck fast leidenschaftlicher Hingabe in den edlen Zügen blickt die junge Frau nach oben. Zu den Seiten stehen vier Tugenden. Den Abschluss des ganzen Monumentes bildet der Gekreuzigte.

Die Lichtseiten des Stiles des Montañes, wie auch die Schattenseiten treten bereits in diesem ersten grossen Werke uns klar entgegen. Die Vorzüge bestehen in dem vornehm-schlichten Aufbau der Figuren, in der edlen Schönheit des Schnittes der Gesichter — besonders der der Frauen, die trotz ihres klassischen Adels, wie ein Gang durch Sevilla belegt, der Natur entnommen sind — und in der Bildung der Hände; in der grandiosen Einfachheit und dem schwungvollen Linienspiel der Gewandung. Manchem wird allerdings die Komposition der Bildsäulen zu kunstlos sein. Von Ueberschneidungen, von Kontraposto, von Tiefenwirkung und dergleichen ist bei Montañes nicht die Rede. Seine Menschen präsentieren sich einfach in der Vorderansicht oder wie z. B. der St. Hieronymus in der Seitenansicht. Ein vorgesetztes Bein, ein paar einfache Armbewegungen, eine unbedeutende Neigung, Senkung oder Hebung des Kopfes bringen relativ wenig Abwechslung in die Haltung der Figuren hinein; jedoch — und dies sei ein für alle Mal auf das Schärfste betont — eine Eurythmie die geradezu klassisch und vornehmlich echt spanisch ist. Und darin beruht die zwingende Kraft in dem Auftreten dieser Männer und Frauen. Sie sind erd- und eingeboren. Zu der Aktion des Körpers tritt ergänzend die Bekleidung hinzu. Montañes beherrscht mit souverainer Sicherheit die Wirkung, die ein geschickt drapierter Mantel, ein fein gelegtes Untergewand ausüben kann. Er kleidet gerne die Frauen in ein nicht zu eng anliegendes langes Kleid, lässt den Oberkörper vom Mantel, der natürlich über die Schultern herabfällt,

frei, nimmt die Masse desselben unter einen Arm in der Höhe der Taille in einem mächtigen durch grosse Falten und Buchten belebten Bausch zusammen und wirft die Enden auf den gegenüberliegenden Arm, von dem sie dann breit und ruhig an dem vorgestellten Bein hernieder gleiten. Montañes steigert hierdurch nicht nur die körperliche Grösse, stärkt nicht nur unmittelbar seine Geschöpfe in ihrer thatsächlichen Handlung, sondern auch indirekt die imponierende Hoheit derselben durch den Gegensatz der vielfach zerklüfteten und der ruhigeren Faltenmassen. Die Mängel beginnen sobald wir uns mit dem Seelenleben der Figuren beschäftigen. Montañes hat ohne Zweifel Gestalten von sehr feinem Empfinden, besonders in seinen Frauen und Kindern geschaffen, aber es lässt sich auch nicht in Abrede stellen, dass diese schönen Menschen zwar niemals leer und leblos, jedoch hin und wieder etwas von der Maske, vom gleichgiltigen Modell an sich haben. Gegenüber wenigen Ausnahmen, wie z. B. der Mutter in der Anbetung der Hirten, dem jüngeren König in der Anbetung der Könige, der auffahrenden Madonna muss man gerade vor dem Jugendwerke zu Santiponce auf diese Eigenart hinweisen. Montañes gelingen am besten Menschen von gesammeltem Wesen, bez. mit zurückgedrängten Gefühlen. Ausgebrochene Leidenschaft zu verkörpern ist ihm nicht gegeben. Die zum Himmel eilende Jungfrau scheint zwar, wie hervorgehoben, von grossem Leben erfüllt zu sein — aber man glaubt nicht absolut an die Tiefe desselben. Es ist allerdings, um Montañes nicht vollkommen falsch zu schildern, nur von einem feinen Schwanken über die Grenzlinien vom zu Wenig zum Genügenden die Rede. Auch muss man sich stets genau fragen: wer hat die Arbeiten bemalt. Montañes Bildhauereien sind in Holz gearbeitet, dann mit einem Grunde von poliertem Golde [1] überzogen und endlich bemalt. Die Bemalung dieser estatuas estofadas ist mit gedämpften, satten Farben und mattem Golde ausgeführt. Die Holzschnitzereien wurden in der älteren Zeit, wie bei uns, mit glänzenden Oelfarben geschmückt und leuchtendem Gold belegt. Pacheco suchte seit 1600 diese Manier durch weniger schimmernde Farbe und Vergoldung zu verdrängen. Er stellte auch die Behauptung auf, dass die Bemalung durch die Fachmänner, nicht durch die Bildschnitzer zu erfolgen habe. Er hat in der That eine Anzahl der bildnerischen Arbeiten des Montañes polychromiert. Der Künstler hat auch für die Zukunft die warmen stumpfen Farben und den Mattglanz des Goldes, wie die grossen Gewandmuster beibehalten.

[1] Siehe Anhang 1.

Die Wirkung seiner Skulpturen ist durchaus mit bedingt durch ihre sehr harmonische, echt künstlerische Polychromie. Dass durch eine ungeschickte Bemalung oder Reparatur im Gesichte der Ausdruck dieses erheblich verändert werden kann liegt dem zufolge auf der flachen Hand. Der Körper selbst war ferner von Montañes damals noch nicht genügend studiert, wie der Hieronymus in Santiponce darthut. Die Anatomie weist zwar keine Fehler auf, aber es mangelt ihr sowohl in der Modellierung der einzelnen Teile, wie in der Zusammenarbeitung dieser zu einem Ganzen, jene Feinfühligkeit, die die Nachbildung des nackten menschlichen Leibes zum Kunstwerke erhebt. Und dies trotzdem die Arbeitsweise keineswegs kleinlich ist.

Der Meister ist, nach der geringen Anzahl von grösseren Kompositionen zu schliessen, solchen geflissentlich aus dem Wege gegangen. Er sah sein Unvermögen gewiss selbst ein. Denn die Reliefs an dem Altare zu Santiponce sind sehr mangelhaft in den Raum hinein komponiert. Von einer Beherrschung der Raumtiefe kann kaum die Rede sein. Die Figuren stossen und beugen sich, um nur ein wenig Platz zu gewinnen. Von einem Gruppenaufbau kann genau genommen garnicht gesprochen werden. Ein Meister auf dem Gebiete des Komponierens ist Montañes selbst später nicht geworden. Er überwand allerdings im Laufe seines Lebens die hauptsächlichsten Schwierigkeiten. Diese Etappen zeigen die beiden grossen Altäre in Sta. Clara zu Sevilla und in San Miguel zu Jeréz auf.

In der Mitte des Retablos in Sta. Clara steht in einer tiefen, rundbogigen Nische die Titelheilige. Sie ist versunken in die Anbetung der Hostie. Links und rechts von ihr sehen wir Antonius von Padua und St. Buonaventura. Auf den festen Seitenflügeln ist zur Linken in einem Relief erzählt wie der Hl. Franciscus, die Sta. Clara mit seinem Mantel bedeckt; zur Rechten, wie die Heilige von einer knieenden Nonne ein Brot entgegennimmt. Im zweiten Geschoss hat der Künstler in einer Nischenfigur die Concepcion, zu den Seiten die beiden Johannes; auf den Flügeln in Reliefbildern die Verkündigung und die Anbetung der Hirten geschildert. Den Altar bekrönt der sitzende Gott Vater, der den Gekreuzigten in den Händen hält; links und rechts sind St. Domingo und St. Franciscus postiert.

An der Predella stehen in kleinen Figuren St. Peter und St. Paulus.

Der Altar ist den Meisterwerken des Montañes beizuzählen. Selten hat seine Hand durchgehends dergestalt frei und weich das Messer führen, die Gewandung so künstlerisch vollendet und zwanglos legen, die Gestalten umhüllen und herausheben, (die knieende

Nonne!) können, wie in diesem Falle. Nicht immer hat er das Seelenleben derartig mannigfach nüanciert und so deutlich in seinen Menschen mit den klassischen Gesichtszügen in den Wiederschein des Lebens herauf zu führen vermocht. Die Sta. Clara ist, wie man zu sagen pflegt, ein Bild von religiöser Versunkenheit. Wie frisch und kühn ist andererseits der knabenhaft gebildete Johannes der Täufer aufgefasst! Antonius ist tief erregt, sich verzehrend, aber von kräftiger, männlicher Art. Buonaventura geht halb träumend seinen Gedanken nach. Freudvoll, aber fast unbewegt zuhorchend empfängt die Madonna, das junge Weib, die beseligende Botschaft. Und geradezu faszinierend ist die hoheitsvolle Miene der segnenden Clara und die schwärmerische Ergebenheit in den wunderbar schönen Zügen der jungen Nonne wiedergegeben! Der ganze Adel Montañes'scher physischer, wie psychischer Schönheit verklärt die Madonna in der Concepcion! Er hat diese Schöpfung nur noch in der Concepcion im Sagrario zu Sevilla übertroffen. Die demütige, innige Hingabe, die die ganze Gestalt leise erbeben lassende Ahnung erhabenen Glückes, die schlichte, ausdrucksvolle Bewegung der Arme mit den aneinandergelegten Händen; die vollen, stolz fliessenden, gleitenden Faltenmassen: dies alles eint sich zu einer bestrickenden Harmonie. Das ganze Werk ergreift den Beschauer wie ernste gehaltvolle und formvollendete Kirchenmusik.

Man würde aber sehr fehl gehen, wenn man die Statuen des Montañes als sogenannte Idealbilder bezeichnen wollte. Der Meister ist vielmehr ein gesunder Realist. Die Haltung in der Madonna bei der Anbetung der Hirten ist eben so sicher einer von mütterlichem Stolze erfüllten Sevillanerin abgesehen, wie die Schilderung des Seelenlebens auf eingehende Beobachtung der Menschen zurückgeht. Das tägliche, aber durch reine Empfindungen geadelte, bei schön gebildeten Menschen gesehene Leben äussert sich in des Montañes Werken — nichts weiter. Die gefangennehmende Erscheinung der Gestalten wird allerdings erhöht durch das gerade in unseres Meisters Skulpturen ungewöhnlich wirksame estofado. Die gross gehaltenen Gewandmuster, der weiche Glanz des matten Goldes, die warmen, gedämpften Farben nehmen der Wahrheit in der künstlerischen Wiedergabe die grobe Realität. Die Komposition des Reliefs stellt hingegen auch in dem Altar zu Sta. Clara nicht zufrieden. Montañes kann den Raum nicht beherrschen. Er weiss weder den Figuren Platz zu verschaffen, noch die Gründe zu variieren. Diese Aufgabe hat er am besten in dem mächtigen Retablo in San Miguel zu Jeréz gelöst.

Der Altar ist derartig in drei Stockwerken aufgebaut, dass jeweilig Statuen links und rechts die drei Relieffelder in der Mitte einfassen. Folgen wir der Erzählung von unten nach oben, so ergiebt sich folgende Reihe: St. Petrus, Geburt Christi, Engelssturz, Anbetung der Könige, St. Paulus; Johannis der Täufer, Verkündigung, Verklärung, Beschneidung, Johannes Ev.; St. Jakobus maj. Erzengel, Himmelfahrt, Erzengel, Jakobus min.

Diese Reliefs sind die besten, die wir von Montañes besitzen; obwohl es die bewegtesten Szenen sind, die er geschnitzt hat. Die Darstellung ist anschaulich und klar. Die Figuren fügen sich trotz eines ungewöhnlichen Reichtumes an Architektur, Engeln und dergl. im allgemeinen geschickt in den Raum ein. Die technische Bewältigung des Reliefs ist ebenfalls besser gelungen, wie je zuvor.

In dem Reliefbilde der Geburt kniet links die junge Mutter und blickt wie mit einem leisen Staunen und herzinniger Liebe in dem feinen Antlitze auf den Neugeborenen, der auf der Erde liegt. Ihr gegenüber steht Joseph, der die Hände lebhaft erhoben hat und mit dem rechten Ellenbogen den sich gar zu neugierig herandrängenden Stier zurück schiebt. Von links eilen die Hirten herbei; von rechts ein junges Mädchen, dessen bewunderungswert geformter Arm einen Wasserkrug auf dem Kopfe stützt. Droben im Himmel knieen auf Wolken graziöse Engel. Das mittlere Bild veranschaulicht in starkem Hochrelief den Engelsturz. Das Centrum der sehr kunstlosen Komposition nimmt der Erzengel Michael ein, der mit einem reichlich indifferenten Mienenspiel auf Wolken sich über den Schultern Lucifer's erhebt, dessen immer noch schönes Gesicht verhaltene, quälende Verzweiflung wiederspiegelt. Neben dem Erzengel liegen andere kämpfende Engel; den Höllenfürsten umgeben Teufel mit den Zeichen äussersten Seelenschmerzes. Es folgt die Anbetung der Könige, die nicht nur durch die herrliche Frauenfigur der allerdings etwas nichts sagend dareinblickenden Madonna, durch die prachtvoll gewandeten Könige, sondern auch durch die liebreizenden Cherubim entzückt, die Montañes in reicher Fülle aus den Wolken herniederlächeln lässt. Und Montañes ist ein Kinderbildner wie wenige! Die Verkündigung leidet an Ueberfülle, wodurch die grossen Schönheiten im Einzelnen stark beeinträchtigt werden. Die Jungfrau vernimmt von dem Engel, — der zu sehr in die linke Ecke gedrückt und andererseits in zu starkem Relief gebildet ist — mit einer reizenden Gebärde des Erstaunens und mit leuchtenden Augen die Botschaft Gott Vaters entgegen, der von einer grossen Menge bezaubernder

Engel umgeben, sich liebend hernieder neigt und die Taube herab sendet.

In der Verklärung hat Montañes die Aufgabe der Verkürzung gut gelöst; hingegen die, die Jünger anzuordnen nahezu kindlich. Diese Partie erfreut nur durch den anmutigen Linienfluss in der Figur eines der Schlafenden. Die Beschneidung enthält einige sehr würdige Männer und die brillante Gestalt der mitleidig bewegten Mutter. Gänzlich missglückt ist die Himmelfahrt. Die Jünger fallen übereinander, und der Heiland wird durch eine Fülle unruhiger Falten des fliegenden Mantels in seiner Erscheinung geschädigt.

Die Freifiguren sind weit erregter, als dies sonst bei Montañes der Fall zu sein pflegt. Es macht sich ein bisher nicht bemerkbares Pathos geltend. Die Gesten wie der Ausdruck der Gesichter, die Gewandmassen sind derartig bewegt, dass wir vor diesen Arbeiten uns zum ersten Mal an «Barockskulpturen» erinnert fühlen. Der Reichtum von accessorischen Zuthaten erhöht diesen Eindruck. Ich glaube deshalb den Altar an das Ende des künstlerischen Schaffens des Meisters verweisen zu dürfen. Umso mehr als die charakteristischen Eigenschaften seines Stiles in voller Reife sichtbar sind. Die edle Gesichtsbildung, die runden vornehmen Gebärden, die vorzügliche Haltung, die meisterhaft frei fallende und wohl charakterisierte Gewandung; das feine Herausarbeiten des discret accentuirten Seelenlebens; die auf die grosse Form gerichtete Modellierung. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, dass gerade die kraftvollen Gestalten eine etwas äusserliche Würde besitzen und der imposante Fluss der Gewänder häufiger reichlich «studiert» ist.

Wer Montañes aber in seiner ganzen Bedeutung kennen lernen und einen fast uneingeschränkten, künstlerischen Genuss sich bereiten will, der muss seine Einzelgestalten betrachten. Derjenige, der sie ihres kontemplativen Wesens halber langweilig findet, wird z. B. auch Moretto's Malereien, dessen Geistesverwandter Montañes in mancher Hinsicht ist, nicht anders beurteilen können.

Nach den bekannt gewordenen Jahreszahlen eröffnen den Reigen der Gekreuzigte, den D. Mateo Vasquez de Leca am 24. September 1614 der Karthäuser-Kirche Santa Maria de las Cuevas schenkte. Er befindet sich heute in der Sagrestia de los Calices der Kathedrale zu Sevilla (Tafel I). Der Heiland ist als soeben verschieden von Montañes aufgefasst worden. Mancher wird es vielleicht tadeln, dass der Heiland in so simpler Haltung mit gesperrten Knieen und gezerrten Armen am Kreuze hängt, so gar kein melodischer Kontraposto vorhanden

ist, der fortgesetzt in immer einseitigerer Betonung den Italienern des Cinquecento als grösste künstlerische That zugewiesen wird. Montañes wird sich wohl gesagt haben, dass ein Mann in solcher Situation zu eleganten Beinhaltungen etc. schwerlich aufgelegt sein wird. Er war eben nur ein geschmackvoller Realist und da bot er uns nichts mehr, als den grossen Menschen, der als Mensch gemartert am Holze hängt und für Andere stirbt. Der Körper, von mittlerer Fülle, ist sorgsam durchmodelliert. Das Gesicht ist von länglichem Oval und gerade geschnitten. Die ziemlich breiten Hände mit den eher dicken Fingern sind wie die Füsse mit den derben Zehen und den sehr kurz abgeschnittenen Nägeln von etwas gewöhnlicher Bildung. Sehr charakteristisch ist die Wiedergabe des Haares, das Montañes stets in einzelne, aber runde volle Strähne legt. Das Ohr pflegt fast immer eine etwas gedrückte, längliche Form mit scharf markierten oben an den äusseren Rand anstossenden inneren Muschelrand zu haben.

Den Christus wertet Bermudez als «célebre crucifixo». Ich muss gestehen, dass ich in dies Urteil nicht uneingeschränkt einstimmen kann. Meines Erachtens fehlt gerade die überwältigende Wiedergabe des Innenlebens. Es liegt ein Zug unendlicher Bitterkeit um den Mund des Abgeschiedenen, der hier fehlen müsste. Jene Majestät des grossen Sterbens hat der Meister aber in einem anderen Bilde des ebenfalls bereits todten Gekreuzigten getroffen. Das Schnitzwerk wird in dem alten Jesuiten-Kollegium, der jetzigen Universitätskirche zu Sevilla aufbewahrt. Montañes hat meines Erachtens die künstlerische Höhe dieses Werkes nicht wieder erreicht. Allerdings ist das Gesicht des Gekreuzigten im Dome zu Cordoba nicht klar genug erkennbar, um eine definitive Kritik abgeben zu können. Diesen Werken treten inhaltlich an die Seite die beiden Statuen des Kreuztragenden Heilandes in San Salvador und in San Lorenzo [1] (del Gran Poder). Beide sind bekleidet, so dass nur die feingeschnittenen Köpfe mit der leicht gebogenen, schmalrückigen Nase, dem edlen, von einem kleinen, braunen Bart umgebenen Mund und den eingefallenen, gelblichen, mit Blutstropfen übersäeten Wangen, wie die abgemagerten, mit einem Netze von Adern überzogenen Händen sichtbar sind. Aber sogar der goldgestickte Sammetmantel verschwindet vor der packenden Schilderung des

[1] Ist das erstere Werk eigenhändig? Gestosa y Perez sagt in seinem Führer durch Sevilla, von dem letzteren «atribuida»; von dem in S. Salvador «ejecubada». Bermudez erwähnt ohne Zweifel nur die letztgenannte Skulptur.

Seelenleides und der Seelenreinheit dieses Kreuz tragenden Mannes! Wer jedoch zugleich wie in Dürer's Werk den Stempel der Majestät aufgedrückt sehen möchte, der wird von dem sich willenlos ergebenden rein passiven Christus nicht ganz befriedigt sein. Für das oben erwähnte Kloster, Santa Maria de la Cuevas, schnitzte Montañes 1617 und 1618 eine Madonna mit dem Kinde, einen St. Johann Baptista und 1620 einen St. Bruno. Diese Skulpturen sind heute Eigentum des Museums zu Sevilla. Montañes darf den Ruhmestitel beanspruchen Schulter an Schulter mit Murillo das südspanische Ideal der Gottesmutter verkörpert zu haben. Seine Madonna wie sein Christuskind sind echte Typen der wegen ihrer körperlichen Vollkommenheit stets gefeierten Sevillaner. Die biegsame, schlanke und volle Gestalt der Sevillanerin mit ihren klassischen Zügen, der ungezwungenen Stellung, den graziösen und ruhigen Bewegungen ist in dem Madonnenideal des Montañes ebenso verkörpert, wie in dem Kinde der grossäugige niño der berühmten Handelsstadt. Ein schlichtes Naturbild, gesehen von einem schönheitsdurstigen Künstlerauge, erfüllt von zartem und reinem Fühlen erhebt sich zu dem Idealbilde einer glücklichen Mutter. Der Eindruck wird erhöht durch die Gewandung, die durch prachtvolle Faltenzügen gegliedert, die Figur umschliesst und den Oberkörper effektvoll heraushebt. Vielleicht giebt es Beschauer, die zuerst sagen werden: «Eine kalte Schönheit.» Was aber muss sich der Künstler gesagt haben, als er diese Skulptur schuf (Tafel II)? Eine Madonna habe ich zu bilden, ein schönes, junges Weib, das mit dem göttlichen Kinde, ihr eigenes und nicht ihr eigenes, in bescheiden stolzer Freude vor die Andächtigen treten darf. Dieses glückliche Gefühl und der verborgene Stolz rufen dann eine gewisse Zurückhaltung hervor. Das Kind selbst müsste allerdings nicht so reserviert bez. gleichgiltig dareinschauen. Es ist zu sehr «Kind» geblieben. Das Bild der Mutter hingegen könnte meiner Ansicht nach in diesem Gedankengange schwerlich mit grösserer Noblesse von einem Bildhauer geboten werden. Man beachte wie sie das Kind trägt. Ein ehrfürchtiges Anfassen, ein sicheres Tragen, und doch eine Leichtigkeit der Armhaltung, als ob sie eine Feder zu stützen hätte. Wie wohl abgemessen ist die leichte Neigung des Hauptes, die zu dem Halse und dem geraden oberen Abschlusse des Gewandes einen vortrefflichen Gegensatz bietet. Wie gut ist weiter die Stelle vom Ansatze des Kopftuches gewählt worden, dessen Enden die Schultern breiter, kraftvoller erscheinen lassen und in sehr geschickter Weise die ungezwungene Haltung des nur mit dem Unterkleide bekleideten Oberkörpers hervorheben und

andererseits auf die pompöse Umhüllung des Unterkörpers durch den Mantel vorbereiten. Wie gewandt hat Montañes die zackig-bewegten Massen links zu der grossen ruhigen Falte rechts in Gegenwirkung gesetzt. Mit wie vollendetem Geschicke breitet sich der Mantel, das Kleid majestätisch am Boden aus — der Figur von neuem Ruhe, Abgeschlossenheit verleihend!

Im Zusammenhange mit dieser Madonna sei der Concepcionen gedacht. Man feiert in weiten Kreisen, wie bemerkt, vor allen Murillo als den Meister der Concepcionen. Man beeinträchtigt dadurch höchst wahrscheinlich Montañes, der als der ältere früher zur Stelle war. Jedenfalls darf er sich als ernsten Rivalen seines Landsmannes betrachten.

Vor allen andern ist die Concepcion im Sagrario zu Sevilla, das 1618—1662 erbaut wurde, zu nennen (Tafel III). Auf Wolken, die von heiterfrommen Cherubim bevölkert sind, steht in jugendlicher Frische die Madonna, die mit dem rechten Fusse unwillkürlich ein wenig vorgeschritten ist. Das Haupt mit den schönen Zügen hat sie leicht gesenkt und die Hände anbetend aneinander gelegt. Ein weicher Wollenstoff schmiegt sich in breiten Falten an den jungfräulichen Leib an. Der schwere Mantel, der von der Schulter herab hängt, ist unter dem rechten Arm auf den linken herüber gelegt. Welch' holdseliger Ausdruck tiefen Glückes überstrahlt dieses runde Oval mit der gewölbten Stirn, den grossen von etwas schweren Augenlidern beschatteten Augen; mit der kleinen geraden Nase und dem liebreizenden, an den Ecken scharf eingezogenen Munde, dem kleinen vorstehenden Kinn! Wie anmutvoll ist das volle, in einzelne, rundliche Strähne gelegte Haar angeordnet. Und mit welcher Feinheit ergänzen der Ausdruck des Antlitzes die mit höchster Grazie gegeneinander gehaltenen vollen Hände mit den rundlichen, sich nur wenig verjüngenden Fingern!

Die Kindertypen der Cherubim zählen, schlechthin sei es gesagt, zu den lieblichsten, die Künstler je geschaffen haben. Hinsichtlich der formalen Bildung sei als charakteristisch betont, dass die Stirn vorsteht und das Untergesicht zurückweicht.

Vollendet wird der harmonische Eindruck des ganzen Bildwerkes durch die Montañes eigentümliche grossartige Gewandbehandlung. Man beachte auch den vorzüglichen Gegensatz den das bescheidene demütige Gesicht und das prächtige Aeussere bietet. Vortrefflich ist alles modelliert und mit Verständnis sind die Farben, die grossen Muster auf der Kleidung, das matte Gold verwendet worden.

Die Madonna im Sagrario ist ein Kunstwerk vom ersten Rang.

Montañes hat meiner Anschauung nach in keiner anderen Concepcion diese Höhe wieder erreicht. Die nicht unwesentlich veränderte Concepcion in der Universitätskirche ist wohl ein eigenhändiges, gutes Werk; aber jenes Etwas, das eine künstlerische Arbeit zu einer vollkommenen stempelt, besitzt sie nicht. Die kleine Madonna mit dem Kind in Santiponce darf hingegen mit der erstgenannten Empfängnis Mariae in der Anlage verglichen werden. Eine wunderschöne jugendvolle Frauengestalt steht sicher und imponierend vor uns in rotem Untergewand und blauem unter dem linken Arm auf den rechten herüber gelegten Mantel, so dass die Büste sich frei erheben kann. Auf dem rechten Arm sitzt das segnende, und mit etwas schwärmerischträumenden Augen in die Welt schauende Kind. Es ist aber wohl nicht zu leugnen, dass zwischen der tadellosen äusseren Erscheinung und dem Innenleben eine breite Kluft gähnt. Die Züge der Madonna sind von nahezu leerer Freundlichkeit, die Durchmodellierung derselben, der Hände ist ohne Liebe ausgeführt — oder hat ein moderner Anstrich das feine Leben getötet?

Für das Kloster santa Maria de las Cuevas hatte der Meister wie bereits oben angemerkt, neben der Statue Unserer Lieben Frauen noch einen St. Johannis Baptista geschnitzt. Er ist als halberwachsener Jüngling aufgefasst. Ein roter Mantel bedeckt die nackte Gestalt. Das rechte Bein hat der Vorläufer wie in tiefer Erregung vorgestellt. Das Kreuz hält er in der Hand. In dem von reichem, tiefbrünetten, lockigem Haupthaare umrahmten Antlitze, mit dem energischen Munde, funkeln zwei glühende, grosse, dunkle Augen.

Das letzte für das genannte Kloster von Montañes geschnitzte Bildwerk ist der 1620 vollendete und mit 5900 Realen bezahlte Hl. Bruno. Der barhäuptige Heilige, der in das weisse faltige Ordensgewand gekleidet ist, hat mit linkem Stand- und rechtem Spielbein eine aufrechte Haltung eingenommen. Er trägt unter dem linken Arm die Bibel. Mit der erhobenen Rechten hat er das Kruzifix gefasst. Männlich-ernste Schwärmerei bläht leicht die Nasenflügeln des heiligen Karthäusers, erleuchtet die Augen, die weit geöffnet aus dem energievollen Antlitze unter den buschigen geraden Augenbrauen, die die breite gewölbte Stirn nach unten begrenzen, hervorblicken. Wenn auf dem Originale eine gewisse Starrheit, wie ein dünner Schleier über Augen, Stirn und Wangen zu lagern scheint, so muss das entweder durch das nicht von Montañes, sondern von Pacheco bez. vielleicht von einem späteren Restaurator herrührende estofado oder durch die Beleuchtung, die in einem Museum mit Oberlicht nicht dieselbe sein kann wie die

im Kloster war; oder event. durch beide Faktoren hervorgerufen sein. Denn die Photographie, die fast nur die Schnitzarbeit des Bildhauers wiedergiebt, lässt einen Mangel dieser Art nicht hervortreten. Diese Statue beweist übrigens von neuem, mit welchem Liniengefühl der Künstler begabt war. Man beachte wie auf der rechten Seite der Kontur von dem nach links geneigten Kopf in wenig accentuierter Wellenlinie herabfällt; auf der linken Seite durch die Stellung des Kopfes, des Armes, des Beines und durch das Obergewand, das oberhalb des Kniees vom Körper absteht, energisch belebt ist. Andererseits dienen dem Meister die zwei grossen Längsfalten, die vom Halse herablaufen zum Beseitigen einer jeden Schwerfälligkeit und wiederum zum Betonen der kraftvollen Haltung, der statuarischen Ruhe.

Die Aufgabe den sich peinigenden St. Domingo (jetzt im Museum zu Sevilla) darzustellen, kam der Eigenart des Meisters wenig entgegen. Mit nacktem Oberkörper, das Kreuz vor sich haltend, martert sich der Heilige. Mit den scheinbar schwärmerisch überreizten, in Wirklichkeit aber etwas toten Augen blickt er auf den Kruzifixus. Montañes hat sich, trotzdem die Aufgabe zu lebhafterer Gebärdensprache anlockte, selbst in diesem Falle für einen sehr ruhigen Aufbau der Figur entschieden. Die Bewältigung des Aktes ist übrigens weit besser als im St. Hieronymus zu Santiponce geglückt. Die Körperkenntnis ist intimer geworden.

Montañes hat sein künstlerisches Können dreimal, soweit wir unterrichtet sind, an Bildnissen zu versuchen gehabt. Das erste Mal im Jahr 1619 als er das Grabmal des Don Perez de Guzman el bueno und seiner Gattin Doña Maria Alfonso Coronel zu meisseln hatte.

Da die beiden Gatten im endenden XIII. Jahrhundert lebten, so hatte der Meister keine Portraits im engeren Sinne des Wortes, sondern nur Idealbilder mit bildnisartigem Aeussern zu schaffen. Montañes hat sich offenbar von dem Thun und Treiben der beiden jugendlichen Ehegatten erzählen lassen. Er musste sie danach als fromm und mildthätig befunden haben. In diesem Sinne hat er sie gebildet. Er zeigt uns zwei einfache, junge, schöne Menschen, die mit jenem vornehmen Wesen der Südländer graziös niedergekniet sind, das Haupt ein wenig gebeugt und die Hände im Gebet aneinandergelegt haben. Die Mienen beider verraten die freudige Frömmigkeit, die ihre Herzen erfüllte.

Montañes war bei einer solchen Arbeit auf seinem eigensten Gebiete. Seine Zartsinnigkeit, seine glückliche Hand in der Conciepierung, sein Geschmack im Arrangieren — alles befähigte ihn in hohem

Masse das gestellte Thema zu bearbeiten. Meinerseits hätte ich an diesen Figuren nur das zu steil abfallende Profil der Rückenlinie des Mantels der Frau zu tadeln.

In hohem Masse ist es zu bedauern, dass wir das einzige wirkliche Portrait, das Montañes geformt hat, nicht mehr besitzen. Der Künstler spricht in einem Briefe vom 19. September 1648,[1] der im archivio general de Indias in Sevilla erhalten ist, dass er 1636 am königlichen Hofe sieben Monate zugebracht habe, um für den Grossherzog von Florenz ein Bildnis des Königs herzustellen, sowie, dass das Kunstwerk zur vollen Zufriedenheit Sr. Majestät ausgefallen sei. Ob dies Portrait in der That, wie Antonio Ponzo angiebt, bestimmt war, Pietro Tacca als Vorlage für sein Reiterbildnis Philipp II. zu dienen, mag hier unerörtert bleiben. Nach Cean Bermudez hat Montañes 1610 noch ein Bildnis eines berühmten Spaniers geschaffen, das des Ignatius von Loyola. Die von dem spanischen Gelehrten mitgeteilte Jahreszahl kann aber nicht stimmen, sofern der Zusatz «para la fiesta de su beatificacion» richtig ist. Denn Ignatius von Loyola wurde erst 1622 selig gesprochen. Auch möchte es nicht möglich sein, dass Montañes 1610 eine Arbeit von solcher Güte liefern konnte. Sollten wir aber die Fertigstellung der Arbeit nicht etwa bis ca. 1625/26 hinausschieben dürfen? Denn die mit der Statue des St. Ignatius korrespondierende ist die des San Francisco de Borja, der 1625 kanonisiert wurde. Beide Skulpturen sind von einer solchen Uebereinstimmung, dass man am liebsten eine gleichzeitige Entstehung annehmen möchte. Auch würden alle stilkritischen Bedenken dann schwinden.

Beide Bildnisse sind am Hauptaltar der Universitätskirche in Sevilla aufgestellt. Für St. Ignatius konnte Montañes eine Totenmaske als Vorbild erhalten. Er hat aber jede unangenehme Erinnerung daran vermieden. St. Ignatius von Loyola, der die mittleren Jahre erreicht hat, ist in das gewöhnliche Ordensgewand, das den schlanken Gliederbau durch ein sehr geschicktes Arrangement vortrefflich erraten lässt, gekleidet.[2] Fast unbewegt steht der Jesuitengeneral barhäuptig da. In der erhobenen Rechten hält (bez. hielt) er den Kruzifixus, auf dem die dunklen Augen in allesvergessender Ergebenheit ruhen. Der Mund, über dem ein kurzer Schnurbart liegt, ist geöffnet zu den im Dienste des Heilandes so schrankenlos verkündeten Jesuitenlehren — oder ist der Zustand der Eckstase in den «Excercitien» geschildert? Die linke

[1] Siehe Anhang 2.
[2] Vgl. E. Gotheim, Ignatius von Loyola, 1895, p. 773.

abgezehrte Hand deutet mit einer schnellen, aber ungemein sprechenden Gebärde auf das Kreuz, das über dem heiss pochenden Herzen auf das Kleid gestickt ist (Tafel IV).

Die Kunstgeschichte wird schwerlich noch ein so durchgeistigtes und formal so schönes Bildnis des Stifters des Jesuitenordens aufweisen können.

Lojola gegenüber steht in dem faltig den Körper umgebenden Jesuitenrock Franciscus Borja. Er hat das kahle Haupt mit der breiten, gewölbten Stirn, den halb tief liegenden Augen, der geraden, vorspringenden Nase, dem feinen, ein wenig gespitzten und von einem kleinen Barte umrahmten Mund nach rechts herniedergesenkt und blickt gedankenvoll auf den Schädel, den er in der halberhobenen Linken hält. Die rechte Hand spielt mechanisch mit einer Gewandfalte auf der Brust. Ein Beispiel intimer Charakteristik und nobler Formengebung! Es ist interessant zu sehen, wie Montañes trotz der mehr oder weniger direkten Heranziehung der Natur seinen speziellen Eigenarten in der Bildung des Ohres, der Hände, der Haare treu geblieben ist.

Montañes, der 1649 mit Hinterlassung einer grossen Familie starb, ist nicht bis an das Ende seines Lebens in Daten als Künstler zu verfolgen. Haben wir das zu bedauern? Ich glaube nicht. Alles was seine Begabung uns gewähren konnte, hat er gegeben. Er hätte seine Arbeiten nie überbieten können. Montañes besass einen in jener Zeit unter den spanischen Plastikern einzig dastehenden, natürlichen und schlichten, auf Naturstudium beruhenden, aber von tadellosem Geschmacke geleiteten Formensinn; ein herzenswarmes, ideales Empfinden, das allerdings hin und wieder durch die Rücksicht auf die schöne Form erkältet wurde; aber ihm fehlte eine reiche Phantasie, das Vermögen als Künstler die höchsten Höhen des leidenschaftlich erregten Innenlebens zu versinnbildlichen.

Montañes ist von einem Schwarm von Nachahmern umgeben gewesen. Er hatte ein Schönheitsideal der Sevillaner, der Spanier verwirklicht. Seine Landsleute empfanden das in Wahrheit religiöse Fühlen, das in seinen Bildwerken lebt und sahen ihre formvollendete Erscheinung, ihre eleganten Gesten, ihr ernstes, höflich zurückhaltendes Wesen vor sich, das sie in der Oeffentlichkeit zur Schau tragen. Auch hierin zeigt sich Montañes als im spanischen Leben wurzelnd gegenüber den Vorgängern, die die Werke italienischer Meister als leitende nahmen. Diese letzteren hatten ihren Landsmann, den Italiener, der sich weit lebendiger oder besser gesagt unruhiger, lebhafter auf der Strasse,

viel aufgeregter in der Kirche zeigt, als Modell genommen, so dass die Nachahmer wohl mit einem verwandten, aber ihnen nicht natürlichen Materiale arbeiteten. Montañes kehrte diesem Wesen und Michelangelo den Rücken. Er sah auf seine Stammesgenossen. Da wurde er spanisch, wie Murillo und Velasquez.

Der Meister fand, wie bemerkt, vielfach Nachfolger. Am engsten schloss sich ihm sein Sohn Alonso Martinez Montañes an. Wann er geboren ist wissen wir nicht. Er starb am 29. Dezember 1668 in Sevilla. Alonso's Werke sind trotz der nahen künstlerischen Verwandtschaft bei einiger Aufmerksamkeit von denen seines Lehrers ziemlich sicher zu scheiden. Alonso ist als Bildner in erster Linie an einer gewissen Trockenheit in der Modellierung zu erkennen; an dem weniger weich und harmonisch gehaltenen estofado und an der bewussten Absicht schön und gefühlvoll zu sein. Man vergleiche in dieser Hinsicht die Concepcion in der Kapelle St. Paulus in der Kathedrale seiner Vaterstadt mit ähnlichen Skulpturen seines Vaters. Die Stellung der Madonna, die Gewandmotive, der Gesichtsschnitt wie die Bildung der Kinderköpfe u. s. w. wirken auf den ersten Blick so übereinstimmend, dass der Beschauer schwanken kann. In Kurzem aber sieht er jene technischen Unterschiede. Er nimmt eine Brechung der Faltenzüge durch «Augen», Busen, die gezierte Händehaltung, die etwas derberen und leereren Gesichtszüge wahr, die Alonso durch Oeffnen des Mundes (Engelsköpfe!) u. dergl. mit Leben zu erfüllen versucht. Wie sichtbar die Differenzen sind mögen folgende Worte beweisen, die ich mir vor dem Hauptaltar in St. Clemente niederschrieb, ohne eine Ahnung davon zu haben, dass Alonso Montañes der Urheber sei, da ich mir über ihn leider keinerlei Notizen zusammengestellt hatte. «Die Statuen sind von einem geschickten Nachahmer des Montañes. Die Haare liegen in vollen runden Strähnen; der Gesichtsschnitt ist wenig edel, die Durchmodellierung kleinlicher, der Ausdruck ziemlich starr. Die Gewandbehandlung unruhiger, tieffaltiger, trocken und hart. Die Handform ist ähnlich; die Ohrbildung gewöhnlich. Der ganze Altar ist von einer Hand. Das estofado ist weit schlechter.» Dieser Altar war ursprünglich dem alten Montañes übertragen; der Auftrag wurde aber 1625 suspendiert und erst viel später von Alonso ausgeführt. Sollten auch die drei Reliefs mit der Almosenverteilung, der Geisselung und der Marterung an dem Altar in St. Lorenzo, dessen Hauptfigur sicher von Juan Montañes ist, von Alonso nach Entwürfen des Vaters skulpiert sein? Von Alonso sind ferner ohne Zweifel die Altäre in S. Leandro zu Sevilla, die dem

St. Juan Baptista und St. Augustin geweiht sind. Der letztere wird jetzt Pedro Roldan zugewiesen. Die Architektur ist von Francisco de Ribas, mit dem unser Bildhauer zusammen schuf. Alonso Montañes möchte noch eine Reihe von dem im Stile seines Vaters erfundenen zahlreich erhaltenen Arbeiten geschnitzt haben. Sollte er z. B. an den Figuren des grossen Concepcion's Altares in der Universitätskirche beschäftigt gewesen sein? An dem Nebenaltar ebendort, dem St. Franciscus geweiht, könnten ihm eventuell die Madonna mit dem Kinde, das Relief mit dem gemarterten St. Johann Ev., der St. Johann Baptista als Knabe zugewiesen werden; weiterhin ein Relief mit dem St. Johann Ev. im Kessel im Museum; der St. Juan in St. Juan de la Palma; in der Kirche Terceros der St. Mathäus und St. Jacob, vielleicht sogar der Christus ebendort, der dem Vater Montañes zu erteilt wird, der aber für diesen zu trocken und zu kleinlich ist. Auch der Hochaltar in St. Pedro wäre zu beachten wie der Christus in Triana u. s. w. Doch möchte ich diese Aufzählung mit aller Reserve gemacht haben, da mir die Zeit nicht erlaubte, diese Fragen eingehend zu studieren.

Nach dem Urteile Cean Bermudez' war aber Pedro Roldan der am weitesten vorgeschrittene Schüler (el mas adelantado) des Juan Martinez Montañes, obwohl er bei diesem nur eine kurze Zeit gelernt hatte. Pedro Roldan wurde 1624 zu Sevilla geboren und starb ebendort «reich an Tagen, Verdiensten und Ansehen» im Jahre 1700. Er war in erster Linie ein strenger Verist. Bermudez erzählt von ihm, dass er ausserhalb der Thore der Stadt gelebt habe, um ungestört von Besuchern (sin los estorbos de las visitas y cumplidos) die Natur studieren und geniessen zu können. Auch habe er der Modellierklasse an der Akademie von 1664—1672 mit grossem Eifer vorgestanden. Seine Hauptwerke sind die beiden Beweinungen in Sevilla; der Christus im Hospital und die Statuen der Evangelisten und vier Doktoren nebst einigen Reliefs in der Kathedrale zu Jaén (mir unbekannt). Die spätesten Arbeiten waren die für die Karthäuserkirche Santa Maria de las Cuevas von Jahre 1684.

Obwohl Roldan's Leben sich bis in das erste Jahr des XVIII. Jahrhunderts ausdehnte, so ist er als Künstler durchaus der durch Montañes beherrschten Periode zuzuweisen.

Die älteste Skulptur ist, soweit wir durch Daten hier nachkommen können, die Beweinung, die er 1669 für die Kapelle der Viscainer im Kloster St. Franciscus vollendete. Der architektonische Aufbau ist von Francisco de Ribas. Die zweite Beweinung, bezw. Grablegung, schuf

Roldan mit dem Architekten Bernardo Simon de Pineda für den Hauptaltar der Kirche der Caridad in Sevilla. Beide Arbeiten sind sehr ähnlich in der Komposition. Beide Male ist an der Brüstung der Bühnen die Gestalt des Heilandes hingelegt; an den Kopf- und Fussenden, wie auf der gegenüberliegenden Seite stehen die bekannten Teilnehmer der Scene. An der Rückwand, die im Flachrelief behandelt ist, hängen die beiden Schächer am Kreuze. Die Vorzüge dieser Arbeiten bestehen in der sehr geschickten und getreuen Wiedergabe der äusseren Natur. Damit ist aber auch alles lobenswerte gesagt. Denn die Komposition ist so schematisch und so schwerfällig, dass sie 200 Jahre früher hätte erfunden sein können. Die Bewegungen sind entweder kraftlos oder geziert, das estofado geht nicht über eine mittlere Güte heraus. Die Werke sind allgemein betrachtet seelenlos, kleinlich und trocken. Das Flachrelief im Hintergrunde ist wirkungsvoll, aber in keiner Weise hervorragend. Von weit höherem Werte ist der Christus für das Hospital der Caridad. Die Schule des Montañes ist zur Geltung gekommen. Die Durcharbeitung des Körpers ist gut, die Verwendung der Farbe verständnisvoll. Man darf jedoch trotz des ersten, recht guten Eindruckes sich nicht darüber täuschen, dass das Gefühlsleben dieses gequälten Menschen weder ganz echt, noch tief ist (Tafel IV).

Roldan ist ein Bildhauer, der sich die äusseren Handhaben seiner Kunst mit grossem Fleisse in soweit erworben hat, dass er die Gestalt des Menschen wohl verstanden meisseln kann. Sein Können hat aber die Grenze erreicht, sobald er Kompositionen geben und Seelenleben seinen Gebilden verleihen soll.

Der bekannteste unter den Nachfolgern des Juan Montañes ist Alonso Cano, der Bildhauer, Maler und Architekt. Er war wie sein Lehrer aus Granada — aus der Stadt selbst — gebürtig. Er wurde am 19. März 1601 getauft. Sein Vater war ein Architekt und führte ihn selbst in die Baukunst ein. Als aber die Familie ihren Wohnsitz nach Sevilla verlegt hatte, wurde Montañes in der Bildhauerei sein Lehrer. Ausserdem studierte Alonso Cano die Antiken, die der Herzog von Alcalá in der casa de Pilatos aufgestellt hatte. Die ersten plastischen Werke, die wir aus der Frühzeit[1] des Künstlers besitzen sind die Statuen des St. Johann Baptista und Johann Ev.;

[1] Einen so starken stilistischen Unterschied, wie man ihn zwischen den einzelnen Perioden des Malers Cano feststellen kann, vermag man m. E. bei dem Plastiker nicht zu fixieren.

die drei mit einzelnen Freifiguren geschmückten Altäre in St. Alberto in Sevilla, der grosse Retablo zu Lebrija (1636) mit den Statuen der Jungfrau, dem Kruzifixus und dem Hl. Petrus und Paulus, wie endlich der Concepcion in St. Andres zu Sevilla.

Das letztere Werk ist wohl dasjenige, das sich am engsten an Montañes anschliesst. Man kann sich sogar fragen, wen hat man hier vor sich. Nur ist die Gewandbehandlung etwas weniger grossartig und schwungvoll, die Durcharbeitung des Kopfes, der Hände ist zierlicher, die Auffassung etwas sentimentaler, das Inkarnat zarter und die Farbe der Gewänder etwas leuchtender. Stärker kommt Cano's Wesen in den Figuren des St. Johannis Baptista und Evangelista zur Geltung. Diese Arbeiten wirken insofern aber nicht angenehm, als sie weder den geschulten Montañes-Schüler klar erkennen lassen, noch die Besonderheiten des Cano'schen Stiles an sich tragen.

Seine mittlere Schaffensperiode, die in Madrid und Toledo von 1637 bis ca. 1651 zu verfolgen ist, ist nach dem bisher bekannten Katalog seiner Arbeiten weit reicher an Malereien als an Skulpturen. Der Gekreuzigte in der Kirche Monserrat zu Madrid ist hingegen geeignet die Eigenart des Künstlers zu studieren.

Christus hat das Haupt auf die rechte Seite sinken lassen und soeben ausgelitten. Ueber dem schmalen, gerade geschnittenen Gesicht, mit den feinen und kleinen Zügen, hat sich tiefer Friede ausgebreitet. Der Mund ist leicht geöffnet, das Haar, das — wie bei dem Christus des Freundes Cano's, des Velasquez — in voller Masse auf eine Seite herabfällt, hebt wirkungsvoll das Antlitz des Dulders hervor, dessen Lenden ein in breite, flache Falten gelegtes Schamtuch umschlingt. Der mässig volle Körper ist mit diskreter Angabe des Knochensystems und der Muskulatur sorgsam durchmodelliert, aber für einen männlichen Leib fast etwas zu weichlich.

Alonso Cano war eine weiche, ja geradezu empfindsame Natur von entschieden weiblichem Grundton. Er war dadurch befähigt Vorwürfe mehr lyrischer Art zu behandeln und ist insofern mit Montañes bis zu einem gewissen Grade verwandt. Cano ist sogar um eine Nüance wärmer als dieser. Er erreicht aber seines Meisters Werke in der Wirkung nicht, weil er an Wahrheit und Schlichtheit jenem nachsteht. Cano besitzt den Willen Eindruck zu machen. Er steigert die Empfindung und wirkt dadurch abkühlend. Er erinnert hierin an Solario. So überzart wie seine etwas thränenfeuchte Seelenstimmung, ist auch seine Formensprache, seine technische Behandlung. Cano ist ohne jeden Zweifel ein Künstler von hohem Schönheitsgefühl, aber

seinen Formen fehlt die Grösse. Die körperlich grossen Figuren ermangeln deshalb der ernsten Würde und die kleinen erhalten ein wenig von der Puppe, lassen den modernen Beschauer mutatis mutandis Figuren aus Porzellan in die Erinnerung treten. Cano ist ein Meister der Technik. Er kennt den Körper des Menschen, er kennt die Mittel der Schnitzkunst, er weiss die Farben im höchsten Masse zu verwerten; aber seine Modellierung des Nackten ist weichlich, die Führung des Schnitzmessers ist tiftelig, die Farbe schwächlich und süsslich. Es kommt hinzu, dass er sich im Gebrauche der technischen Handhaben nicht stets von einem unanfechtbaren Takt führen lässt. Er verwendet die Blutstropfen und die Thränen mit einer zwar nicht brutalen, aber nichtsdestoweniger sicht- und fühlbaren Aufdringlichkeit. Cano's Werke bestechen ungeheuer, aber zwischen seinen und seines Meisters Skulpturen besteht ein Unterschied wie etwa zwischen den religiösen Malereien eines Rubens und eines Van Dyk. Man würde andererseits sehr fehl gehen, wenn man glauben möchte, die Skulpturen Cano's würden abstossen. Ganz im Gegenteil. Sie ziehen in hohem Masse an, da das äussere Gehaben mit dem seelischen Grundton in Harmonie steht. Der Gekreuzigte in der Sagrestia antigua zu Valencia (ca. 1650) ist, um ein weiteres Beispiel aus diesem Stoffkreise anzuziehen, von einer nahezu bedeutenden Wirkung — so lange man sich nicht mit Einzelheiten beschäftigt. Dann drängt sich die Wahrnehmung auf, dass der Ausdruck im Gesichte nicht von Tiefe der Auffassung zeugt, ohne auf der anderen Seite leer zu sein; dass der Körper von zu eleganter Form und die Durchmodellierung zu sorgsam, die Bemalung zu raffiniert ist. Das Endurteil wird sein: der Nachdruck liegt zu intensiv auf der Form und die ist gefällig, aber nicht grossartig.

Cano flüchtete in späteren Jahren, der Ermordung seiner Ehefrau beschuldigt, aus Valladolid in seine Vaterstadt Granada und lebte hier als Pfründner der Kathedrale. Die plastischen Arbeiten, die er hier und in Murcia schuf, sind m. E. die besten, die wir von ihm besitzen. Die berühmtesten sind die Köpfe bez. Büsten Adam's und Eva's wie des St. Paulus in der Kathedrale. Man fühlt sich im ersten Moment veranlasst zu sagen: «Ein körperlich schöneres, junges Weib wie diese Eva giebt es nicht.» Das runde Oval der Eva mit den wunderbaren Zügen; der herrliche Hals und die prachtvolle Büste suchen ihres Gleichen — aber in welcher seelischen Verfassung erblicken wir die Stammesmutter? Das Gesicht ist bestrickend, aber nahezu tot. Und Adam — ein wohlgebildeter Jüngling. Mehr nicht. Und St. Pau-

lus? Hier versagt Cano fast völlig. Ist das der ernste, streitbare Apostelfürst, der gestandene Mann? Weder lassen dies die im üblen Sinne schönen Manneszüge in ihrer äusseren Bildung wahrnehmen, noch spiegelt sich in ihnen eine grosse Seele wieder. Die Technik ist in allen drei Arbeiten ganz hervorragend; insbesondere die Farbenbehandlung. Es wird Niemand, trotzdem die Farbe vollkommen realistisch ist, peinlich davon berührt werden. Man wird nur tadeln, dass sie, ich möchte sagen zu tendenziös verwertet ist.

Cano hat mehrfach diese «Köpfe» (cabezas) gearbeitet. Ja, sein Name ist für dererlei Arbeiten ein Kollektivname in Spanien geworden. Sie werten alle gleich. Von demselben Character ist die Magdalena in der Cartuja (Tafel V).

Den Ruhm die Concepciones als Plastiker dem spanischen Volke geschenkt zu haben, muss Cano bis auf den heutigen Tag mit Montañes teilen. Und es lässt sich nicht in Abrede stellen, dass des Ersteren Werke auf diesem Gebiete geradezu bezaubern können. Die vortrefflichste Concepcion dürfte die in der Sakristei der Kathedrale sein. Auf Wolken, von Cherubim getragen, hat die feingliedrige Gestalt der jungen Gottesmutter eine ruhige Stellung eingenommen. Die Hände sind mit den Fingerspitzen aneinander gepresst. Die neue Empfindungswelt hat sie alles vergessen gemacht. Ein träumerischer, ganz leicht trauriger Ausdruck verleiht dem im reinsten Ebenmasse gezeichneten, wie ein Wunderwerk der Natur anmutenden, jungen Mädchengesicht mit den grossen Augen, der geraden, schmalrückigen Nase, dem kleinen, vollen Mund, dem weichen, feinsträhnigen Haar eine kaum zu schildernde Anmut. Ein weiter Mantel von etwas aufdringlichem Reichtum an tiefen Unterschneidungen mit Falten, die spitz verlaufend sich auf den Boden legen, hüllt die Gottesmutter ein. Ein rosiges Inkarnat, ein sanftes Blau vollenden den Eindruck des Kunstwerkes.

Cano dürfte für die Schilderung der Madonnen die meiste Veranlagung besessen haben. Es wird sogar Viele geben, die eine Concepcion Cano's höher stellen werden, als eine des Montañes. Hiegegen möchte ich bemerken, dass des Letzteren Madonnen, obschon sie auf den ersten Blick nicht so belebt erscheinen, in der That tiefer beseelt sind; überhaupt durch ihre einfachere und echte Gefühlswelt, wie durch das vornehme und schlichte Auftreten bedeutender sind. Bei Cano ist alles in gar zu bemerkbarer Weise studiert bis in die Gewandzipfel hinein, die sich bei ihm ebenso kokett in spitzen Enden zierlich auf den Boden hinlegen, wie sie sich bei Montañes ruhig und naturgemäss ausbreiten.

Sehr lehrreich für das Eindringen in das künstlerische Wesen

des Alonso Cano ist der St. Antonius in St. Nicolas zu Murcia. Wenige Schritte von dieser Statuette entfernt, befinden sich zwei in gleichen Verhältnissen gehaltene Arbeiten des Pedro de Mena. Man mag dort sehen, was es heisst klein und gross in denselben Grössenmassen zu schaffen. Cano ist bei so schroffer Gegenüberstellung unfraglich der kleine Künstler.

St. Antonius hält das Kind in seinen Armen und blickt ihm, vergessend der Welt, in die Augen. Das ganze Raffinement, deren die polychrome Skulptur Cano's fähig ist, tritt uns ebenso ausgeprägt entgegen, wie die Eleganz der Handbewegung, die edlen Formen und die etwas süsslich-sentimentale Gefühlswelt sichtbar wird. Es verdient konstatiert zu werden, dass Cano niemals grössere Gruppen komponiert hat.

Der Meister starb zu Granada am 5. Oktober 1667. Er wurde durch ein Begräbnis im Pantheon der Stipendiaten der Kathedrale geehrt.

Er fand die bedeutendste Nachfolge in Pedro' de Mena und José de Mora.

Pedro' de Mena schlug in der Stadt Granada die Augen auf. Er lernte zunächst bei seinem Vater. Als Cano 1562 nach Granada kam war er bereits verheiratet. Er begab sich alsbald bei seinem berühmten Landsmann nochmals in die Lehre. Die erste Arbeit war eine Concepcion aus Holz in natürlicher Grösse für die Kirche zu Alhendin. Infolge dieser Arbeit überliess Cano dem Schüler Aufträge, die er nicht ausführen wollte z. B. die Statuen für das Kloster el Angel zu Granada und die Reliefskulpturen im coro der Kathedrale zu Malaga. Nach dem Tode seines Lehrers war Mena, wie Bermudez sagt, der beste Bildhauer, den damals Spanien besass. D. Juan d'Austria liess ihn sogar nach Madrid kommen, um eine Madonna de Pilar mit St. Jacob als Geschenk für die Königin Mutter zu schnitzen. Die Skulptur gefiel in hohem Masse, so dass der Prinz Doria sofort einen Kruzifixus von Mena arbeiten liess. Der Meister schuf sodann als Künstler in Toledo im Jahre 1663. Das Kapitel der Kathedrale ernannte ihn wegen der Statue des St. Franciscus zum Bildhauer des Kapitels (10. Mai 1663). Mena kehrte von dort nach Andalusien zurück. Er lag während der Jahre 1673 bis 1679 in Cordoba seiner Kunst ob und starb zu Granada im Jahre 1693.

Die erste glänzende Thätigkeit entfaltete Juan de Mena wie bemerkt in dem Kloster el Angel zu Granada.

Er hatte einzelne Gestalten zu bilden: St. Joseph mit dem Kinde,

St. Antonius von Padua, St. Diego und St. Pedro Alcántara, St. Franciscus und Sta Clara, wie eine Concepcion (diese ist heute unsichtbar, da sie in der Klausur aufgestellt ist).

Mena's Figuren nehmen gewöhnlich eine sehr natürliche und einfache Haltung ein. Sie setzen nahezu stets ein Bein ein wenig vor und beugen in geringer Neigung den Kopf nach links oder rechts. Dieser hat eine runde Gestalt; das Oval ist vollwangig mit etwas vortretendem Backenknochen und Kinn. Die Nase hat eine ziemlich breite Bildung, besonders am unteren Ende; der Mund ist klein mit eher dünnen fest aufeinanderliegenden Lippen. Das Haar pflegt in schmalen Strähnen angeordnet zu sein. Die Hände sind lang und hager gestaltet. Die Geberden sind gemessen, natürlich-vornehm. Ein etwas zurückgedrängter Ausdruck warmherziger Frömmigkeit liegt über diesen charaktervollen Gesichtern. Die Gewänder gliedern sich durch wirkungsvolle weiche Faltenzüge, unterschnitten durch breite und tiefe Säcke.

Der Kindertypus Mena's ist ziemlich gewöhnlich. Auffallend ist das starke und breite Untergesicht, das im Profil der Stirn gegenüber erheblich vorspringt.

Ein sehr bezeichnendes Besitztum aller Meisselarbeiten Mena's können wir bereits jetzt feststellen: kraftvolle, phrasenlose Würde im Auftreten und ehrliches, in Wahrheit religiöses Fühlen.

Von den erwähnten Bildwerken sei besonders die Sta. Clara hervorgehoben, die in ihrem Ordenskleide mit linkem Spielbein, um die Gewandmassen ein wenig zu zerlegen, würdevoll dasteht. Der linke Arm, auf dessen Hand das Buch liegt, ist etwas vorgestreckt, in der Rechten trägt sie die Hostienbüchse. Ein gar sanftes, phantasieverlorenes Empfinden lebt um die halbgesenkten Augen und die wenig wahrnehmbar emporgeworfenen Lippen.

Der auf dem Rosse kampfesmutig einherspringende Santiago in der Kathedrale ist zwar gut gezeichnet und vorzüglich geschnitzt; die Aktion selbst ist aber fast gar nicht herausgearbeitet. Mena ist kein Künstler, der belebte Scenen beherrschen kann. Er wie seine Vorgänger und Nebenbuhler sind hervorragend nur in kontemplativen Einzelfiguren. Von dieser Art sind auch der St. Bernard und St. Benito, wie die Madonna in St. Bernardo. Schöne, noble, ungesucht gewandete Figuren.

Von Granada verlegte der Meister noch zu Cano's Lebzeiten, seine Werkstätte nach Malaga. Er unterschrieb hier am 26. Juli 1658 einen Kontrakt, der ihn verpflichtete das Gestühl des Chores mit

bildhauerischem Schmuck zu versehen. Mena arbeitete vier Jahre an diesem grossen Monumente.

Die Anordnung des coro's ist die gewöhnliche. Er umschliesst einen rechteckigen Raum, so dass der Bischofssitz an der dem Eingange gegenüber liegenden Schmalwand sich befindet. Die Architektur ist die der Zeit; jedoch in einer strengeren und einfacheren Auffassung. Aus den Rückwänden sind die vierzig ca. einen Meter hohen Gestalten im Hochrelief herausgestemmt. Es sind unter andern dargestellt St. Christophorus, Pedro Alcántara, St. Antonius, Sta. Chatharina, St. Franciscus, Thomas v. Villanueva, St. Antonius von Padua, St. Bernhardus, St. Isidoros, St. Franciscus eremitanus, Moses, Hieronymus, Sebastian, Stephanus, die beiden Johannes, die Kirchenväter, die Apostel, 2 Erzengel, St. Laurentius, Bernhard v. Clairvaux, St. Lubertinus, die Vision Bernhard's, St. Dominicus, St. Thomas, St. Johannis Capistranus, Santiago di Campostella, Sta Clara, die Madonna mit dem Kinde u. s. w. (Tafel VI).

Dies umfangreiche Werk giebt uns einen zureichenden Massstab für die Beurteilung des Künstlers an die Hand. Es beweist zunächst wie sehr dieser Plastiker des späten XVII. Jahrhunderts Realist im besten Sinne des Wortes war. Alle diejenigen Personen, bei deren Schilderung er seiner Ansicht nach auf die Natur zurückgehen durfte sind gelungen, die andern, z. B. die Apostel, missglückt. Er hat in diesen letzteren offenbar hochideale Menschen personifizieren wollen. Er ist zunächst zu einem unangenehmen Typus mit übertrieben hoher Stirn und zu lebhaften, oder besser gesagt unruhigen Bewegungen gelangt, die an sich nicht falsch, aber weder gut erfunden noch technisch bewältigt sind. Weiterhin kommen diese Figuren nicht recht frei vom Reliefgrunde; ja, sie genügen nicht einmal überall in der Abstufung des Reliefs. Den unbefriedigenden Eindruck vervollständigt endlich ein krauser Faltenwurf, der um so weniger gefällt, als er Mena im Grunde fremd ist. Mena weist in den andern Arbeiten auch diesmal seinen schlanken Figuren eine ruhige Stellungnahme zu. Unter Berücksichtigung der durch die jeweilig verschiedenartige Aufgabe sich ergebenden Veränderungen haben seine Gesichter ein eher längliches Oval mit nicht zu niedriger, breiter Stirn, kleinen Augen, die scharf unterschnittene Augenlider umrahmen, und mit auffallend stark entwickelter, gerader Nase, sehr bestimmt umrissenen vollen Lippen. Das Ohr ist oft gross und hat eine ungewöhnlich weite Oeffnung. Das Haar ist in dünne, weiche Strähne gelegt. Die Hände sind relativ gross, geädert und knochig mit starken Gelenken.

Hervorragend ist die Wiedergabe des Nackten. Mena ist von seinen Vorgängern bis Montañes und von seinen Zeitgenossen unbestreitbar der beste Kenner des menschlichen Körpers sowie der technisch durchgebildetste Plastiker. Die Bewunderung wächst, wenn man in Betracht zieht, dass er die Arbeiten in Malaga in dem doch spröden Material des Naturholzes, ohne die Farbe heranzuziehen, skulpierte. Seine einzelnen Kinderfiguren sind in der Weichheit und Frische der Modellierung als gelungene Werke ohne Einschränkung zu schätzen. Die Mena'schen Schnitzereien werden nur beeinträchtigt durch die reichlich scharfe Schnittführung, die, wenn Faltenlagen, der Mund, die Brüste und derartige Einzelheiten zu arbeiten sind zu prononciert das Messer fühlen lässt.

Diese, ohne jede Pose Dastehenden in brillant charakterisierten sorgsamst ausgearbeiteten und ebenso natürlich wie wirkungsvoll fallenden Gewänder gekleideten Männer- wie Frauenfiguren in Malaga, sind in ihrer intimen künstlerischen Erfassung schlechthin Meisterwerke. Es ist einfach zu bewundern wie Mena stille Frömmigkeit, Seligkeit, zurückgedämmte, aber glühende Inbrunst, tiefste religiöse Versunkenheit veranschaulichen kann.

Eine direkt schwache Arbeit ist einzig und allein die Madonna mit dem Kinde. Der Künstler hat «ideal» sein wollen und ist geziert geworden. Allerdings muss betont werden, dass die Madonna, die dem Hl. Bernhard erscheint, weit mehr anspricht. Mena hatte in diesem Falle von einem Idealtypus abgesehen und ein reizendes, junges Weib mit vollen Wangen gebildet. Und wenn er zur Natur sich wenden kann, ist er ja auf vertrauten Wegen.

Die Statuen der Madonna mit dem Kinde und St. Joseph in Madrid, wohin er nun seine Schritte wandte, sind auch von diesem Gesichtspunkte aus hochinteressant. Die für St. Isodoro el real gearbeiteten Figuren sind polychromiert und wie gewöhnlich mit Stand- und Spielbein aufgestellt. Das kurze breite Gesicht der Madonna, mit der kleinen Nase mit röhrenartigen Gängen und dem sehr kleinen, vollen Munde ist ein nicht seltener Volkstypus. Leider beeinträchtigt sehr eine leichte Starrheit im Gesichte den künstlerischen Genuss. Die Gesichtsbildung des Kindes ist die bereits geschilderte. St. Joseph war offenbar der Mena am wenigsten gut «liegende» Vorwurf. Ein Mann, der mit seiner jungen Frau, wie er es gethan, gelebt hat, musste natürlich idealisiert werden. Der Versuch ist nicht gerade erfolgreich ausgefallen. Das schmale längliche Gesicht mit der niedrigen und kleinen Stirn, der schmalrückigen Nase wirkt geradezu schwächlich.

Die Gebärden sind bei beiden Personen von jener natürlich-würdevollen Grandezza, die Mena's Gestalten ebenso auszeichnen wie die im grossen Stile angeordnete Bekleidung mit den vollen, tief eingezogenen Falten und den breiten Einbuchtungen. Die Falten des Untergewandes sehen aus als ob sie mit dem Finger in feuchtem Thon gerissen seien.

Wenn wir vor dieser Madonna noch zweifeln möchten, ob es Mena auch wirklich gegeben war, weibliche Heilige in ansehnlichen Dimensionen zu bilden — sobald er sich vom «Ideal» befreite, — so beweisen dies auf das Deutlichste die Magdalena und Gertrudis in St. Martin zu Madrid. Man kann lange suchen, ehe man so adelig dastehende Frauen mit einem so glaubensstarken und heiteren Seelenleben in den Mienen wiederfindet. Wie ungesucht und doch bedeutend sind die Handbewegungen! Und welch' pompöse, die ordnende Hand des Künstlers kaum verratende Kleidung umschliesst die vollen Formen.

Dieser monumentale Charakter, der sogar dem St. Joseph innewohnt, tritt in dem Gekreuzigten in Nuestra Señora de Gracia zu Madrid unverhüllt zu Tage.

An einem Baumstamme hängt der hagere, etwas verkrümmte Leib des Gemarterten, dessen Blösse ein flatterndes Schamtuch deckt. Der Kopf mit dem schmalen Oval ist in wildem Schmerze zurückgeworfen, die Augen wie der Mund sind weit geöffnet. Zu Füssen des Kreuzes kniet die Madonna (von Mena ??).

Zum erstenmal spüren wir etwas von dem ausbrechenden, heissen Gefühlsleben, das so gerne als Charakteristikum der Kunst Spanien's in diesem Jahrhunderte zugeschrieben wird und das ihr bis auf Zarcillo eher fremd ist. Mena ist diesmal des bewegten Körpers Herr geworden. Er hat ferner die zierlichen Details der Gesichtsbildung des Heilandes, ein Erbe der Cano'schen Schule, vergessen zu machen verstanden durch die Aussprache eines furchtbaren, körperlichen und seelischen Schmerzes.

Die kleine Statuette des St. Franciscus von Assisi, in Toledo, die Bermudez bereits ganz richtig dem Mena zuschrieb, galt bez. gilt heute als ein Werk Cano's. Wie kann man diesem Meister den fast unbewegt dastehenden Kuttenmann mit den brennenden Augen, den unbewegten, aber von verzehrender Leidenschaft erfüllten Zügen zuweisen! Wann hat Cano jemals so fest umrissen gezeichnet, so bestimmt, fast hart modelliert? Man braucht des Beweises halber übrigens nur nach Malaga zu gehen: dort steht ja der Vorgänger der Toledo'schen Figur, nur etwas weicher, weniger von Fieberglut er-

füllt. Es ist der Wahnsinn der Ekstase geschildert; aber nicht mit gen Himmel verdrehten Augen, emporgeworfenen Händen und Füssen, sondern in jenem unheimlichsten Momente, in dem Vernunft und Verrücktheit sich noch haarscharf die Wege halten können. Schaudererregend, abstossend und wiederum merkwürdig den Beschauer bannend ist dieser Franciscus des Mena. Es war im Jahre 1663, als Mena dies Idealbild eines religiösen Fanatikers ersann (Tafel VII).

Der Meister lenkte seine Schritte wieder südwärts. Im Jahre 1672 vollendete er für die Kirche St. Nicolas in Murcia die Statuetten einer Concepcion und eines St. Joseph.

Der Hl. Joseph mit langem Untergewand und Mantel trägt das Kind, das mit dem rechten Händchen den Nährvater an den Hals fasst, auf dem linken Arm.

Jetzt sind die elegant gezeichneten, etwas idealisierten Gesichtszüge in der freien und breiten Modellierung schön und männlich zu gleicher Zeit. Wie sehr dies der Fall und wie echt die lebenswarme Behandlung ist, beweist ein Blick auf Cano's unweit davon aufgestellten St. Franciscus.

Die Madonna steht auf dem Halbmonde ruhig da. Die Fingerspitzen der vollen Hände berühren einander. Ihre Seele ist erfüllt von dem verheissenen Glück, das sich wiederspiegelt in dem fast zu delikat durchmodellierten Antlitze. Ein weisses wenig gebrochen herabfliessendes und kunstlos sich auf den Boden legendes Gewand bekleidet die fein gerundete Figur, die sich wirkungsvoll von dem blauen Mantel abhebt, der unter dem rechten Arm hinweg auf den linken herübergenommen ist. Die Einzelheiten sind diesmal zu sorgsam gearbeitet und die Schnitzkunst ist durch Künstelei angekränkelt.

In den Jahren 1673 bis 1679 arbeitete Mena für Cordoba und Umgegend. Die Werke hier bieten aber für die künstlerische Auffassung des Meisters nichts neues. Eine interessante Weiterbildung des Madonnenideals Mena's finden wir hingegen in der Halbfigur der sitzenden Madonna mit dem Kinde in Granada, wo er etwa im Jahre 1680 weilte. Die Gottesmutter im rosa Untergewand und blauem Mantel sitzt und nähert ein wenig ihr Haupt dem dicken nackten Kinde, das auf ihrem Schosse und im linken Arm ruhend auf einem Leinentuche unruhig zappelnd sitzt. Es ist eine Madonna della Sedia in polychromer Skulptur! Raffael könnte sich durch diesen Vergleich nicht beleidigt fühlen — so eingefühlten, unbefangenen menschlichen Glückes voll und so menschlich gross in der inneren Anschauung ist dies Werk in St. Dominicos. Die völlig individuellen Züge der jungen Mutter mit dem

vollwangigen Gesicht, der kleinen, ein wenig gebogenen Nase und dem reizenden, von schwellenden Lippen umrahmten Munde und der prachtvoll gewölbten Stirn sind zudem mit solch' vollendeter Technik wiedergegeben, dass in dieser Hinsicht das Geniessen ein völlig ungetrübtes bleibt. Die Kleidung hat Mena leider nicht ganz zu bewältigen vermocht. Sie ist, vielleicht durch das Sitzen hervorgerufen, knitteriger als jemals. Das Kind hat den bekannten Typus und ist zudem durch einen modernen Anstrich entstellt.

Auch der Gekreuzigte in der Annenkapelle ebendort ist eine Leistung ersten Ranges.

Mena hat einen Augenblick herausgegriffen, der seinem Naturell sehr entsprach, den unmittelbar nach dem Hinscheiden. Der Wiederschein herbsten Leidens liegt noch ganz auf dem abgemagerten Antlitze, wodurch eine mächtige Wirkung hervorgerufen wird. Die Durchmodellierung des Körpers ist etwas trocken, sofern nicht die moderne Bemalung, wie anzunehmen ist, die Schuld daran trägt.

Auch die Schmerzensmutter in der Kirche der Cisterzienser zu Granada befriedigt trotz der guten Stellung nicht vollkommen. Schärfer ist die ruhige Ergebung des kreuztragenden Christus gekennzeichnet — doch legt selbst diese Arbeit den Gedanken an ein Erschlaffen der Arbeitskraft oder an die Heranziehung von ungeeigneten Hilfskräften nahe.

Mena starb zu Malaga im Jahre 1693. Er war in der That der bedeutendste spanische Bildhauer der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

Wesentlich unbedeutender, aber doch ein Künstler, der Beachtung verdient, ist Mora.

José Mora ist auf Malorca 1638 zur Welt gekommen. Er lernte zunächst bei seinem Vater Bernardo die Bildhauerei und trat dann bei Alonso Cano in die Lehre. Später wanderte er nach Madrid; kehrte jedoch bald, wie es scheint, nach Granada zurück, wo er 1725 starb. Bermudez fügt hinzu: «er wurde in der Kirche des Albaicin beerdigt und mit ihm auch die Skulptur, die so lange Jahre glanzvoll in dieser Stadt geherscht hatte.»

Die ältesten künstlerischen Aeusserungen Mora's kann man in Madrid gut kennen lernen. Die Statue der Concepcion lässt bereits ein wichtiges Merkmal des Künstlers ersehen: eine impulsivere Gefühlsäusserung als sie bisher bemerkbar gewesen war. Mora hat sich mit Vorliebe an den hin und wieder in Cano'schen Werken sichtbaren Zug religiöser Erregtheit angelehnt. Als Cano's Schüler zeigt er

sich auch in den streifigen Falten der dünnen Gewänder. Mora's Kunstweise ist noch eingehender zu studieren in den acht Statuen (St. Domingo, St. Nolasco, St. Bernardo, St. Thomas von Aquino, u. s. w.) in der Kapelle del Cardenal der Kathedrale zu Cordoba. Die schlanken in den Schultern jedoch fast zu breiten kleinköpfigen Gestalten erhärten wie scharfsichtig Mora in die Natur schaute. Besonders belegt dies die Formation der Kopfes. Wer in Spanien gereist ist weiss, dass — natürlich am sichtbarsten bei den Knaben — oft der Schädel, die Hirnschale, am Hinterkopf in einer ganz seltsam starken Weise ausgewölbt ist. Später verwächst sich diese Bildung etwas, bleibt jedoch immer wahrnehmbar. Alle Köpfe der Mora'schen Figuren weisen diese Eigenart auf. Auch die auffallend breiten Schultern bei relativ schmalen Hüften kann man nicht selten auf der Strasse sehen. Wie bei Mena sind auch bei Mora der Mund, die Nase, die Augen sehr bestimmt mit dem Messer umzogen. Die Ohrbildung ist mit heraustretendem inneren Rande eine hässliche. Die Hände sind von vielen Adern durchzogen. Wir müssen diese gute Naturbetrachtung Mora's deshalb so herausheben, weil er durch manche Werke nicht mit Unrecht in den Ruf eines «Manieristen» gekommen ist. Die Gewänder fallen ungesucht herab mit flachen, wie mit den Fingern in nassem Thon gezogenen Falten.

Eine energische, ja hie und da bedeutende Charakteristik und ein waches Gefühlsleben wiederspiegelt sich endlich in den Gesichtern — leider ungenügend unterstützt durch die zwar ruhigen, aber etwas gleichgiltigen und zudem sich sehr monoton wiederholenden Gebärden.

Eine gleichwertige Arbeit ist das Bild des St. Cecilius am Altare Santiago in der Kathedrale zu Granada. Nicht minder vortrefflich, ja der letztgenannten Statue vielleicht überlegen, ist der St. Pantaleon zu St. Anna in derselben Stadt. Nicht zu seinem Vorteile hat Mora die Schilderung gefühlvoller, aber innerlich beruhigter Gestalten oft verlassen zu Gunsten der Wiedergabe der in heissen, qualvollen Gebeten ringenden Seele oder der überstarker Devotion.

Der sich vorzüglich tragende Pantaleon ist von mittlerer Grösse, nur mit einem kurzen, roten Rock und grauen Beinlingen bekleidet. Er blickt, nach links gewandt, mit einem versonnenen, traurigen Ausdruck in dem schönen Gesichte, das umwallt ist von langen, in grossen Strähnen gelegte Haarmassen, auf das Kreuz in seiner Hand. Ein schwarzer Mantel bedeckt die Schultern und legt sich in schweren, wohlgegliederten Massen um die Füsse.

Zwei vortreffliche Beispiele der zuletzt kritisierten Art sind weiterhin der St. Bruno und der St. Joseph in der Cartuja bei Granada.

In tiefster innerer Aufregung hat St. Bruno, der das Ordensgewand trägt, den Schritt kurz angehalten. Die Hände hat er hoch über der Brust gekreuzt. Mit grossen Augen, in denen Ekstase, heisse Seelenangst sich ergreifend ausspricht, schaut er gen Himmel, während sein Mund Worte inbrünstigen Betens ausspricht (Tafel VIII).

Man könnte nicht der Behauptung widersprechen, dass das Werk nicht ganz natürlich sei, — aber ist der geschilderte Zustand «natürlich» ? — Die technische Bewältigung der gestellten Aufgabe ist tadellos, und die Aussprache des nun einmal gewählten Seelenzustandes ist nicht nur einwandfrei, sondern geradezu hervorragend.

Die andere Seite dieser «Jesuitenkunst» tritt uns in dem St. Joseph mit dem Kinde entgegen. Die religiöse Devotion in ihrer Kehrseite wie man sie nur wünschen kann. Geziert, gesucht, läppisch, unwahr, süsslich — mit einem Worte, manieriert, so dass man am liebsten bald wieder wegblickt. Mora ist ja infolge seiner Technik nicht zu verkennen, aber der Künstler ist in diesen und ähnlichen Werken untergegangen.

Die spanische Skulptur wird von nun an mit einer für Spanien reichen Fülle derartiger Meisselarbeiten beschenkt. Dass man aber innerhalb einer Zeit der Unnatur überreizter Empfindungen, sofern nur ein guter auf Naturstudium und echtem Schönheitsgefühl beruhender Grund gelegt ist, hochbedeutende Kunstwerke liefern kann, beweisen die Bildhauereien Zarcillo's.

Francisco Zarcillo y Alcaraz stammt aus einer süditalienisch-spanischen Familie. Sein Vater Nicolas war aus Capua nach Murcia eingewandert. Er war Bildhauer und führte als erster seinen am 12. Mai 1707 geborenen Sohn Francisco in die Kunst ein. Mit einigen zwanzig Jahren vollendete Francisco in polychromer Skulptur die von seinem Vater begonnene Statue der St. Ines von Montepulciano für die Kirche der Dominikaner zu Murcia. Er erhielt alsbald das Anerbieten, die steinernen Figuren der Könige von Spanien für das damals neu zu erbauende Königsschloss zu Madrid zu meisseln. Er lehnte jedoch ab. Nach dem Tode seines Vaters lag die Sorge für die Familie dem jungen Meister ob. Er organisierte eine Werkstätte mit Hilfe seiner Brüder und seiner Schwester. Durch den Tod des sehr begabten Joseph erhielt dieses Institut jedoch einen starken Stoss. Im Jahre 1765 gründete Zarcillo eine kleine Akademie, die sich aber in Folge von Uneinigkeit schnell wieder auflöste. Zarcillo verliess deshalb

seine künstlerischen Anschauungen nicht, die ihn vor allem zu einem intensiven Naturstudium führte. Er starb hochgeehrt, von manchem Schüler betrauert, im Jahre 1781 zu Murcia. Es giebt nicht allzuviele Künstler, die eine so reiche Nachfolge gehabt haben, wie Zarcillo. In der Geschichte der spanischen Plastik muss man bis auf Montañes zurückgehen.

Wer in die Ermita de Jesús in Murcia eintritt und die dort aufbewahrten Passionsscenen von Zarcillo's Hand betrachtet, wird sich zuerst eines gewissen Staunens nicht erwehren können. Die Bekleidung des Heilandes mit kostbaren Gewändern und die bemalten Figuren, die unmittelbar um ihn herumstehen, rufen in ihrer Gesamterscheinung zweifellos eine gewisse Unruhe des künstlerischen Empfindens wach. Für den einsichtigen Beurteiler wird aber schnell jedes Erstaunen schwinden. Er wird von der gewaltigen künstlerischen Wucht, die diesen Bildwerken innewohnt unwiderstehlich gepackt sein.

Das erste Werk schildert in Freifiguren von etwa zweidrittel Lebensgrösse das Abendmahl. An einem langen Tische sitzen die dreizehn Personen. Den Lippen des Heilandes, der an einem Schmalende Platz genommen hat, sind soeben die Worte entflohen: einer unter euch wird mich verraten. Johannis hat, wie vernichtet von der Gewalt der auf ihn einströmenden Gefühle, sein Haupt in des Heilandes Schoss sinken lassen. Die andern Jünger fahren entsetzt auf und ergehen sich in lebhaften Beteuerungen, die energische Handbewegungen unterstützen. Selbst Judas streckt die Linke wie abwehrend fort, presst aber mit der Rechten den Geldbeutel an die Brust und schielt nur mit halbem Blicke zu seinem Herrn hin. Das Prototyp eines schuldbeladenen schlechten Heuchlers.

Vom Gesichtspunkte der höheren künstlerischen Komposition aus, ist das Arrangement nicht gut getroffen. Die Personen vereinigt einzig und allein der Gedanke: er wird doch nicht mich meinen — sonst sitzen sie ohne jede Verbindung nebeneinander. Diese etwas einförmige Anordnung wird noch erhöht durch eine nicht sehr bemerkbare Variierung in der Haltung. Nur auf der Seite, auf der Judas sitzt, ist etwas wie eine grosse Wellenlinie zu bemerken, die sich zwischen der dritten Figur auf und nieder hebt. Sonst ist weder versucht worden die einzelnen Apostel zu gruppieren, noch ist der Heiland genügend als alles zusammenhaltender Centralpunkt gekennzeichnet worden. Auch die nur wenig durch das Alter veränderte Gleichmässigkeit der Kopfbildung mit der runden Form des Schädels, der eher niedrigen Stirn, den eingefallenen Schläfen, den halbtiefliegenden Augen, der

breitrückigen, mit einem kleinen Höcker und etwas knopfiger Spitze versehenen Nase, den starken Backenknochen und dem kleinen Munde, dem Vollbarte und dem reichen Haupthaare, trägt nicht zur Minderung des ungünstigen Eindruckes bei. Die «geschnitzten» Gewänder befriedigen weiterhin nicht ganz. Trotzdem vergisst man schliesslich alles vor der überwältigenden Wahrheit, die dieser Scene anhaftet. Derartig musste ein solcher Ausspruch in eine Gruppe einfacher, dem Meister im innersten ergebenen Spanier einschlagen. Der gewöhnlich ruhige und im Gegensatz zu dem Italiener auch in seinen Handbewegungen gemässigte Spanier fährt im gegebenen Momente auf wie eine Rakete, aber ein jeder etwa ebenso wie der andere. Namentlich sind die Nüancen in der Händesprache bei weitem nicht so reich wie in Italien. Aber wohl steckt Energie dann hinter einer solchen Gefühlsäusserung; ja sogar nicht selten ein gewisser zähneknirschender Zorn. So auch hier. In einzelnen Gesichtern paart sich mit dem Entsetzen, Trauer; in anderen hingegen blitzt etwas auf wie Erbitterung: «wie, Du wagst es, mir so etwas zuzumuten?!» In wundersamer Weise spricht sich in des Heilandes Augen die Gewissheit dessen aus, was er sagte und die schwärmerische Ergebung in sein Schicksal. Zarcillo erlangt hier wie sonst diesen Ausdruck des Fanatismusses dieser Seelenmärtyrer durch eine ein wenig vergrösserte Pupille, die in dem energisch betonten Weiss des aus Glas hergestellten Auges schimmert. Die Wirkung ist eine frapante, und da sie im Einklange mit allen übrigen steht, eine künstlerische. Niemand wird vor diesen zwar realistich, aber mit gutem Takte bemalten Figuren irgend eine Erinnerung an ein Wachsfigurenkabinet haben.

Trotz aller Wertschätzung des Coenaculums muss ich bekennen, dass es mir eine der schwächeren Arbeiten zu sein scheint. Diese so ausserordentlich schwierige Aufgabe für einen Künstler ist eben nur einmal künstlerisch vollendet gelöst worden.

Anders geartet ist das Gebet am Oelberg. Unter einer Palme schlafen zur Linken die drei Jünger. Zur Rechten ist der Heiland in die Kniee niedergebrochen. Kraftlos ist der Oberkörper eingesunken, der Kopf zurückgeneigt und müde, unendlich müde auf die linke Seite gefallen. Das Auge blickt tottraurig und matt gen Himmel, die Hände liegen im Schosse, ergebungsvoll geöffnet. Da, im Momente der tiefsten Verzweiflung, der hinfälligen Ergebung tritt der jugendlich schöne kraftreiche Engel hinter den Heiland; stützt leicht das Haupt, weist nach oben. Das Ideal, dem alles freudig geopfert werden soll, ist

wieder im Herzen der armen, vor der körperlichen Qual, dem körperlichen Tode erbebenden Kreatur erwacht! — (Tafel IX.)

Mit grosser Feinheit ist die Komposition der beiden sich gegenüberstehenden Gruppen, wie diese unter sich, angeordnet. Obwohl der zusammengeknickte Körper des Heilandes überragt wird von dem Engel, so bleibt er frei und beherrschend dadurch, dass sich seine geschwungenen Rückenlinien, von der steilen, des vorgesetzten Beines des göttlichen Boten scharf abhebt; wie auch das im dreiviertel Profil gehaltene Antlitz Christi sich einerseits etwas abwendet, andererseits sich mit seinem bleichen Inkarnat energisch von dem blauen Mantel des Trösters abzeichnet. Das Band, das quer über die Brust des Engels zur rechten Schulter läuft, leitet unmittelbar von dem Kopfe des göttlichen Dulders zum ausgestreckten Arm jenes und dieser führt das Auge zur Palme. Von dem Stamme derselben fällt das Auge zunächst auf den sitzenden Apostel, von diesem auf Petrus, der liegend das Haupt mit der Linken hoch aufgestützt hält und von dessen nach rechts herabsinkenden Kopfe sieht man unwillkürlich zu dem flach am Boden liegenden Johannes, dessen rechter, auf der Erde ausgestreckter Arm zu den tief herabgefallenen Händen des Heilandes den Blick hinüberführt. Diese Linien, denen der Betrachter unmerklich gehorcht, sind in mannigfacher, aber stets schlichter Weise variiert, so dass nicht einmal das unbehagliche Gefühl, Gekünsteltem gegenüber zu stehen wachgerufen wird.

Ohne Tadel ist die technische Wiedergabe des Geschehnisses. Schnitzkunst und Malerei haben in dem Haupt des Heilandes ein Vorbild der Darstellung psychischen Leidens uns geschenkt. Und wie leuchtet, innerlich beglückt durch ein hohes Ziel das schöne Auge des jungen Engels! Wie vortrefflich ist die Durchmodellierung dieses jugendlich fleischigen und kraftvollen Jünglingskörpers, mit den muskulösen, stets gleichmässig runden und feinen, ja zierlichen Formen des Südländers. Auch die Schläfer sind gut charakterisiert. Insbesondere beim Anblick des Johannis fällt dem Beschauer ein, dass der Schlaf die Glieder löse.

Der Augenblick naht, in dem die ideale Gesinnung in die That umzusetzen ist. Die Häscher kommen heran. Steif, mit der Gebärde «sei es denn», lässt der Heiland sich den Kuss des ihn fest umklammernden Judas gefallen. Der Kriegsknecht tritt mit einem ernsten, bekümmerten Blick hinzu, um seine Pflicht zu erfüllen. Der alte, stämmige Petrus hat den Knecht auf den Boden geworfen, tritt auf dessen Brust und haut im höchsten Zorn auf den Mann ein, der in

Todesangst aufschreit und mit halb automatischen Bewegungen der Hände und Füsse sich wehren will (Tafel X).

Eine Fülle von ganz subtilen Beobachtungen breitet sich vor uns aus. Der starre Widerwille und das Sich-gefallen-lassen in den Zügen Christi; der Ekel in seiner umfassenden und doch wegstrebenden Linken; der Ausdruck innerer Aufregung, das Getriebensein von einem Muss in dem saugenden Kusse des Judas, wie in seinen krampfenden Händen; der Kampf zwischen Verachtung gegen den Verräter, Mitleid und Pflicht in dem bärtigen Antlitze des Hauptmannes, — der dem von Kapernaum vorweggenommen zu sein scheint —; die rasende Wut in dem hitzigen Petrus; die die Augen aus den Höhlen treibende Angst des mit Arm und Bein energielos gestikulierenden Knechtes — alles zeugt von einem seltenen Scharfblick und von einer ganz stupenden Geschicklichkeit der Darstellung.

Kaum jemals hat übrigens Zarcillo zwei Gruppen so geschickt verbunden, wie diesmal. Er wagt es sogar die Hauptfigur auf den zweiten Grund zu stellen. Denn der Heiland bildet zwar die Dominante der Komposition, er steht aber zurückgeschoben. Sein Haupt, die rechte Hand und der nur halb sichtbare Unterkörper treten heraus, sonst bedeckt ihn nicht nur die Gestalt des Judas, sondern auch dessen sich ausbreitender Mantel. Der bewegte Kontur der Gestalt des Verräters führt zu dem in lebhafteren Schritt aus dem Hintergrunde herantretenden und entsprechend agierenden Kriegsmann. Zur Linken steht die, auf der dem Heiland zugewandten Körperseite in ganz ruhigem Umriss aufgebaute Gestalt des Petrus, dessen linke Seite aber durch das nach links tief geneigte Haupt, den erhobenen und gebrochenen rechten Arm, durch das nach links weggestellte Bein, mit dem wiederum nach rechts gedrehten Knie eine äusserst belebte Silhuette bietet. Die Linien werden weiter geleitet durch den erhobenen linken Arm des Geworfenen, durch dessen ein wenig herabgesunkenen Kopf und dessen breit auf der Erde liegenden Körper, wie rechten Unterarm. Die Verbindung von rechts und links wird durch die weggestreckte, geöffnete Rechte des Heilandes, (wie durch das erhobene linke Bein des Knechtes) in völlig zwangloser Weise hergestellt. Die Beherrschung der Scene durch den Heiland wird hierdurch ebenfalls gekennzeichnet. Er steht da wie ein Fels im Meere, an den von beiden Seiten die Wellen heranbranden und machtlos zurückfluten. Der künstlerische Genuss wird endlich noch gesteigert durch die diesmal in grossem Faltenwurfe und breiten Massen gehaltene, wenngleich noch immer nicht vom

«Holze» befreiten Bekleidung und durch die ernste, in etwas kalten Farben gehaltene Bemalung.

Es folgt die Geisselung Christi. Die Hände des Heilandes sind an eine kurze Säule gefesselt; neben ihm ist sein Gewand hingeworfen. Ein Knecht kauert am Boden und bindet eine stachelige Rute zusammen, zwei andere schlagen, zerstechen und zerreissen mit diesen dornigen Aesten das Fleisch des Erlösers.

Die Beherrschung der Gruppe ist auch in diesem Falle gelungen. Die ganze Komposition wird durch den Heiland zusammengehalten. Die Abwägung der Massen ist eine höchst gelungene: zur Rechten der stehende Heiland und der eine Henkersknecht, das auf dem Boden liegende Gewand; zur Linken die kleine, dicke Säule, der eine stehende, aber sehr breitschulterige Knecht und der auf dem Estrich sitzende Mann. Raffiniert ist bei aller Einfachheit der Gegensatz und Einklang der Umrisslinien. Die Rückenlinie des rechts stehenden Geisselnden fällt gerade ab, sein linkes Bein und linker Ellenbogen ragen gegen den Heiland hervor, dessen rechte Seite vom Haupt abwärts in sehr mässiger Wellenbewegung bewegt ist, während seine linke, sowohl durch den abgewandten Kopf, wie durch den abstrebenden Arm, und durch die an der Seite festgebundenen Hände sowie das linke vorstehende Bein eine energisch bewegte undulierende Silhuette im Gegensatze zu der Säule aufweist. Diese kontrastiert ihrerseits weiterhin sehr wirksam mit dem vor- und auf die Säule gesetzten linken Beine des zweiten Henkers — wodurch auch die tote, aufdringliche Masse der Säule für das Auge zurückgedrängt wird —, sowie mit dessen ausgestrecktem linken Arm. Der gerade gehaltene Kopf hingegen, der hoch erhobene und geknickte rechte Arm, wie das kraftvoll weggesetzte rechte Bein bieten sowohl seiner eigenen Haltung einen genügenden Kontrast, wie jener ruhigen Rückenlinie des ihm gegenüberstehenden Henkers. Die Tiefenbewegung ist bei allen drei Figuren eine so unbedeutende, dass die ganze Arbeit in der Photographie völlig wie ein Relief wirkt. Vor dem Originale nahezu ebenso. Der Grund liegt diesmal, wie bei den anderen Arbeiten darin, dass die Gruppen in der Prozession getragen und schnell im Ganzen von Allen gesehen werden sollen.

Vorzüge und Schwächen Zarcillo'scher Seelenschilderung sind hier gemischt. Er hat einen unübertreffbar feinen Blick für halbverborgene Seelenregungen; versagt aber mehr oder weniger bei den lebhaften Aeusserungen des psychischen Lebens. Der Heiland ist zu «fein» aufgefasst. So passiv erduldet auch der ekstatisch erregteste oder in Visionen untergetauchte Mensch niemals derartig nervenzerreissende

Schmerzen wie diese Dornen bereiten. So viel körperliche, wütige Kraft brauchen ferner zwei in solchem Masse muskulöse Männer nicht aufzubieten, um ein paar elende Gerten zu schwingen. Und was vielleicht das Unerfreulichste ist, man glaubt garnicht einmal an diese Wut!

Die guten Eigenschaften dieser Gruppe bestehen vor allem in der brillanten Wiedergabe des Nackten. Die schönen und vollkommen frei bewegten Körper zeugen gleichermassen von einer grossen Kenntnis des Körpers, von einem intensiven Einfühlen in die Form, wie von einer absolut sicheren Technik. Die satten, mit unfehlbarem Takte gewählten Farben tragen endlich das Ihrige dazu bei, um die Geisselung hinsichtlich der mehr äusserlichen Vorzüge zu der vielleicht am besten geglückten unter allen Gruppen zu machen.

«Und er nahm das Kreuz auf sich.» In zwei Phasen hat Zarcillo den Leidensgang geschildert. Einmal zeigt er uns den Erlöser als Einzelfigur, wie er das Kreuz schleppt. Es giebt in der ganzen Plastik kaum noch einmal «ein Haupt voll Blut und Wunden» gleich diesem. Welch' unsagbar trauriger Ausdruck ruht in den geröteten, wie in weite Ferne blickenden Augen, auf den ernsten, eingefallenen Zügen, und welche Entschlossenheit spielt trotz alledem um den Mund! Es ist ein Kopf, der nicht so schön ist wie der des verwandten Kreuztragenden von Montañes, aber er gründet tiefer und ist monumentaler gesehen! Dass die künstlerische Kraft, durch eine ganz raffinierte Zuhilfenahme der Bemalung verstärkt ist, kann nicht geleugnet werden. Aber diese polychrome Skulptur will ja sowohl durch plastische Form, wie durch Farbe unsere Einbildungskraft wachrufen. Unter allen Umständen ist hier ein Werk entstanden, das trotz des roten Sammetmantels einen jeden Beschauer das Herz gross und den Sinn ernst stimmen wird. Ist es doch einem zu Mute, als ob man dem Träger menschlichen Unglücks schlechthin gegenüberträte!

Die Gruppe der Kreuzschleppung erfüllt hinsichtlich der Kennzeichnung des Innenlebens unsere Erwartungen und Ansprüche nicht in demselben Masse. Der Heiland sinkt zusammen unter der Last des Kreuzes, das Joseph von Arimathia von seinen Schultern hebt. Ein rechts stehender, bis auf einen Schurz nackter Knecht reisst Christus bei den (künstlichen) Haaren und will mit einem kurzen Knüttel auf ihn einschlagen. Zur Linken hinter dem Heilande ist der zweite Knecht im Begriffe die Halsschlinge dem Erlöser fester anzuziehen. Die begleitende Wache hindert dies und blickt mitleidig auf den Zusammenbrechenden.

Dieser ganzen Scene fehlt leider die innere Tiefe und wahre Geschlossenheit. Der Heiland bricht nicht zusammen, sondern lässt sich mit einer gewissen Grazie fallen, blickt etwas pathetisch nach oben und begleitet diesen Augenaufschlag mit einem entsprechenden Gestus. Joseph von Arimathia nimmt mit einem «herzlich-ergebenen», in Wahrheit mit dumm darein starrenden Augen das Kreuz höchst gemächlich dem Erlöser ab und die Knechte ergehen sich in sehr wenig ernst gemeinten Kraftäusserungen. Diese Gruppe ist ein schönes, «lebendes Bild» — mehr nicht.

Das Arrangement der Scene ist gut. Man sehe z. B. wie die Augen des Betrachters sofort dadurch in den Mittelpunkt geleitet werden, dass die Agierenden alle auf den Heiland schauen; nur der in gerader Linie hinter- und über denselben stehende Joseph von Arimathia blickt im Profil nach unten. Er würde sonst zu viel Aufmerksamkeit auf sich lenken. Ferner betrachte man wie gut die Massen abgewogen sind. Links stehen die beiden Männer ganz dicht nebeneinander, denn sie haben drei Personen und das Kreuzende aufzuwägen. Und dies ist erreicht, obgleich die Anordnung hier eine zerstreute, bei der Figur des Heilandes eine kompakte ist.

Die äusseren Momente wie Stellung, Modellierung, Bemalung u. s. w. sind natürlich gut, bez. gut gewesen; denn die Farbe ist modern. Die Trockenheit dieser ist dadurch zu erklären.

Es sollte nun die Kreuzigung in der Reihe der Bilder folgen. Die Madonna und der Evangelist Johannis sind vorhanden, der Heiland fehlt. Der Gekreuzigte in Cartagena (Caridad) tritt glücklicherweise für uns ergänzend ein.

Der Heiland, ein gut durchgebildeter Akt, hängt am Marterholze. Das dornenumflochtene Haupt ist etwas vorgebeugt, als suche der Gequälte sich zu befreien oder die Sehkraft der hervorquellenden Augen zu verstärken, die bereits mit dem starren Blick des Sterbenden nach oben gewandt sind. Um den offenen, trockenen Mund lagern schon die Schatten des Todes. Das Sterben, das letzte leichte Emporstrecken des Kopfes, des Körpers, das letzte Leben und das Entschwinden desselben kann nicht packender, und man muss hinzufügen, nicht weihevoller bildlich gestaltet werden. Das Grauenhafte tritt zurück, das «grosse» Sterben beherrscht die Stimmung. Der kühle, eindringende Beobachter und der geniale Künstler reichten sich in diesem Bildwerke die Hand.

Zarcillo hat sich auch mit feinem Takte wohl gehütet irgend eine Kleinigkeit hineinzubringen, die die Majestät des Abscheidens stören

könnte. Das Lendentuch bewegt sich auch nicht im Winde, sondern fällt in vollkommen ruhigen Falten, mit breiten Enden still und schwer herab.

Die Madonna am Kreuze in Murcia ist aufrecht mit ausgebreiteten Händen unter dasselbe getreten. Sie blickt mit einer halben Neigung des Hauptes nach rechts, gegen das in vollen Strähnen auf den brillant modellierten Hals herniederfallende schwarze Haar zum Kreuze empor. Der grausamste Schmerz, den eine Mutter empfinden kann wiederspiegelt sich in dem feinen, blassen Antlitze mit der für eine Frau hohen und stark gewölbten Stirn, den breiten, geraden Augenbrauen über den thränenumflorten grossen Augen, der geraden an den Seiten flachen Nase und dem kleinen und vollen, leicht geöffneten Mund. Eine Mutter, die im Schmerze zum gemarterten, göttlichen Kinde aufschreit und bittet: «gehe nicht von mir» ! (Tafel VIII). St. Johannis Ev. steht mit seinen dunklen Schwärmeraugen und den durchgeistigten, geraden Gesichtszügen ruhig en face da. Er dreht das Haupt nach rechts und scheint mit der Linken eine herbeirufende Bewegung zu machen. Leider raubt die bei Zarcillo ja gewöhnlich unruhige, knitterige Gewandung der Erscheinung des Jüngers die imponierende Würde.

Die Einzelfigur der Hl. Veronica giebt uns das Bild eines sehr hübschen, vollbusigen Mädchens mit einem selten schönen Hals, das mit einer etwas jämmerlichen Miene auf das von ihren zierlichen Fingern gehaltene Tuch hernieder blickt.

Diese Heilige bietet uns ein vortreffliches Beispiel dafür, wie Zarcillo Einzelfiguren in seelischer Erregung komponiert. Er wirft, wenn ich so sagen darf, alles auf eine Seite. Der Kopf ist nach rechts geneigt, die Hände sind nach rechts gestreckt, das linke, geknickte Bein ist nach rechts weggestellt, selbst das Gewand gravitiert durch eine grosse Querfalte und durch ein schwaches Wegflattern nach dieser Seite. Die linke Seite ist hingegen fast garnicht acentuiert; sie ist einzig durch den gebogenen Arm, durch die Gewandmassen in der notwendigsten Weise belebt.

Leider hat Zarcillo diese Heilige zu äusserlich aufgefasst. Vielleicht ist es auch eine Schularbeit. Allerdings ist ja der Meister am grössesten kurz vor der Erreichung einer äussersten Aussprache psysischer Regungen. Dergestalt ist auch die Concepcion in St. Miguel. Die Madonna steht in Vorderansicht auf Wolken, aus denen drei Engel hervorschauen. Sie hat den Oberkörper nach rechts gewendet, und die Hände auf der Brust gefaltet. Das auf die rechte Schulter zurückgelegte Haupt ist hingegen uns voll zu gekehrt. Welch' zarte, hin-

gebende, holde Schwärmerei verklärt dies volle, junge Frauengesicht — ein Augenblick später und klingender Jubel wird ertönen.

Dasselbe Stadium verhaltener Glut ist in dem St. Franciscus, der der nämlichen Kirche gehört, verkörpert worden. Die kleine Gestalt ist mit einer schlicht herabfallenden Kutte bekleidet und steht fast unbeweglich da — aber wie hat er das Kruzifix ergriffen, wie hält er es von sich, wie blickt er mit heissen, trockenen Augen auf dasselbe! Stille, glühende Leidenschaft, Feuer ist der ganze Mensch!

Aus dem reichen Werke Zarcillo's seien zur Ergänzung des Bildes dieses Künstlers nur noch ein paar Arbeiten kurz erwähnt. Vor allen andern der Christus am Brunnen in S. Maria dellas Gracias zu Murcia. Der Heiland sitzt rechts am Brunnen und sieht mit mildem Auge zu der Samariterin empor, die als spanisches Landmädchen gekleidet, in kurzem blauen Rock mit dem Wasserkruge unter dem rechten Arm, nach Brauch, herantritt. Dies schöne Mädchen, mit den beschriebenen, in Murcia und Cartagena nicht selten sichtbaren Gesichtszügen und dem vollen kastanienbraunen Haar im Nacken, ist leider eine etwas kalte «hermosa» geblieben, und der Heiland hat einen, man möchte sagen, gewollt gütigen Ausdruck im Antlitze. Liegt die Schuld an einer späteren Bemalung?

Ganz vorzüglich ist dagegen ebendort eine junge, prachtvoll gebaute Heilige mit einer Palme in der Hand. Die fast fanatische Hingabe in dem zarten Gesichte wirkt mächtig. Doppelt stark, weil die Stellung eine ganz ruhige ist.

Welche Grazie der Meister in bewegte weibliche Gestalten legen kann, mögen uns schliesslich die Skulpturen in S. Pedro und im Konvent der Kapuziner in Murcia vor Augen führen. Auf dichten, scheibenförmigen, oder, wenn man will, wie aus dünnen Kuchen mit unregelmässigen Rändern — diese Formen sind am besten zu studieren am St. Augustinus in Almeria — zusammengeklebten Wolken ist die Barbara soeben niedergekniet mit all' der mit Worten nicht zu schildernden Grazie, die eine vornehme Spanierin bei einer solchen Gelegenheit zeigen kann. Die rechte Hand hat sie an die Brust gelegt, die linke fortgestreckt; das Haupt ist auf die linke Schulter gesunken und die Augen erblicken in der Verzückung das himmlische Licht. Ein Schwertstreich hat den Hals getroffen. — Wem wie mir, bei der Betrachtung dieses Werkes die Erinnerung an das Martyrium der Sta. Flavia von Correggio in Parma kommt, wird Zarcillo's Schnitzerei nicht als das manierierte Werk bezeichnen.

Ebenso leicht und graziös sind die Bewegungen der Sta. Clara bei

den Kapuzinern, die sich auf das linke Knie niedergelassen und die vollen schlanken Hände über der Brust gekreuzt hat, während sie das Haupt, in dessen klassisch schönem Gesichte sich die religiös erregte Seelenstimmung ausspricht, gegen die linke Schulter gelegt und aufwärts gewendet hat. Die grossen Falten des schwarzen Gewandes begleiten die eurythmischen Linien des weichen, jungen Frauenkörpers.

Weit heftiger sind die Gesten des gegenüber stehenden St. Franciscus. Auch die Beseelung ist nicht ganz so eingefühlt. An dieser Statue ist vornehmlich die freie Modellierung zu bewundern.

Wie eingehend diese bei aller Freiheit sein kann, belegt der St. Hieronymus in der Ermita zu Murcia. Vor einem Felsen, auf dem der Totenschädel, die Bibel liegt und auf den der Heilige den linken Arm aufstützt, dessen Faust das Kruzifix umklammert, hat sich der alte Mann niedergeworfen. Die Gestalt ist in reliefartiger Weise ohne Tiefenwirkung komponiert. Die linke Seite mit dem vorgeneigten Haupte, dem vorgestreckten Arm, dem linken Knie ist in die Linie relativ geschlossen; die rechte hingegen durch den Arm und das Bein, die beide weggestreckt, sind aufgelöst. Die Durcharbeitung des Nackten ist sorgsam und mit voller Kenntnis ausgeführt, nur infolge des Materials etwas trocken. Die Schilderung der verzehrenden Herzensangst, die in den Augen des sich Peinigenden aufleuchtet, entschädigt allerdings für jeden kleinen Mangel (Tafel XI).

Zarcillo hat auch in Stein gearbeitet, wenigstens werden ihm die Meisselarbeiten an den Fronten von St. Nicolas zu Murcia zugewiesen. Ein Urteil über die Berechtigung, diese Skulpturen dem Meister zuzuteilen, möchte ich hier nicht aussprechen. Sie sind jedenfalls wenig bedeutend.

Mit Zarcillo, einem Meister, der mit grossem psychologischen Scharfsinn, mit einer vorzüglichen Beobachtungsgabe für das gewöhnliche Leben begabt war, und es mit seltener Wahrheit, Innigkeit und Noblesse in der Steigerung, die es durch das religiöse Gefühl erlangt, zu schildern vermochte, endete, soweit ich sehen kann, die grosse spanische Plastik. —

ANHANG.

I.

Zu Seite 8: Bizarra fué la invencion que hallaron los pintores viejos para adornar las figuras de relievo y la arquitectura de los retablos dorados de oro bruñido, á quien Mamaron estofado: — . . . . . Vinienda pues á la práctica digo que los colores han de ser tales y tan escogidos como los que usa la iluminacion, y se han de moler al agua, conla misma limpieza que hemos dicho: salvo que en lugar de la templa de la goma, se ha de usar de la yema del huevo fresco, con medio cascaron de agua dulce y clara, batido hasta que levante espuma. Con esta templa se han de mezclar los colores para el estofado sobre oro bruñido, emprimando con albayalde todo lo que se ha de colorir, sean grutescos sobre el oro, ó ropas metidas de varios colores, advirtiendo que en los azules no sea el huevo tan fuerte como en el carmin, bermellon y ocre, y otros colores de poco cuerpo; y cuando el huevo templado pasare de un dia se le añadirán unas gotas de vinagre porque no se corrompa. . . . . .

Quiso Dios por su misericordia desterrar del mundo estos platos vidriados, y que con mejor luz y acuerdo se introdujesen las encarnaciones mates, como pintura más natural, y que se deja retocar varias veces, y hacer en ella los primores que vemos hoy, bien es verdad que algunos de los modernos (entre los antiguos y nosotros) las comenzaron á ejercitar, y las vemos en algunas historias suyas de escultura en retablos viejos; pero el resucitarlas en España, y dar con ellas nueva luz y vida á la buena escultura, oso decir con verdad, que, yo he sido de los que comenzaron, si no el primero desde el año 1600 á esta parte, poco más á lo menos en Sevilla, porque el primer Crucifijo de bronce de cuatro clavos de los de Micael Angel, que vació del que trajo de Roma Juan Bautista Franconio (insigne

platero) lo pinté jo de mate en 17 de Enero del dicho año. Y se comenzó á introducir de manera que fuéron todos los demás artifices siguiendo este modo. Seria proceder en demasia hacer memoria de muchas cosas señaladas de Gaspar Nuñez Delgado, y de Juan Martinez Montañés, que tiene esta ciudad, ayudadas de mi mano; pero no se excusa nombrar algunas, pues no tenemos otras mayores ni mejores, con que hacer prueba ni autorizar esta invencion. El San Juan Bautista de San Clemente (y otros Ecce-homos de barro) que hizo Gaspar Delgado, et Santo Domingo de Portaceli de Juan Martinez, y las dos cabezas de San Ignacio y San Francisco Javier de la casa profesa, el Christo que dió D. Mateo Vazquez al convento de la Cartuja, y sobre todo el San Gerónimo en la penitencia de San Isidoro del Campo del mismo artifice, cosa que en este tiempo en la pintura y escultura ninguna le iguale. De donde han tomado atrevimiento algunos que pintan bien, para decir que, los valientes pintores lo sujetan todo, y si se quieren poner á encarnar, lo harán con los pies mejor que los que lo usan siempre. Y se engañan en esto, porque cuando lo hacen, no es con la gracia y limpieza que los que de ello tratan, porque no lo usan, y lo desprecian, ni hacen de ello estudio, como se puede hacer. Y es cosa cierta, que de la manera que se imita el natural en una cabeza de un retrato bien hecho, y se hacen las tintas y primores en los ojos y bocas, y dulzura del pelo, se puede sobre la buena escultura hacer lo mismo, con admiracion, como lo confiesan todos en las que ven de mi mano pintadas de mate, y el ser esto tan público me excusa de encarecimientos: vengamos á la práctica de ello.

(Franc. Pacheco: Arte de la pintura etc. edit. Vilaamil. Madrid 1866.)

II.

Zu Seite 33: **Juan Martinez Montañes, escultor y arquitecto, me prensento ante V. S. y digo:** Que por mandado de V. S. se me ha notificado que alegue de mi derecho en razon de que se me dé licencia para nombrar una naode visita en esta flota de Tierrafirme, en virtud del privilegio que S. M. me concedió por sus reales cedulas que tengo presentadas ante V. S. y afirmándome en lo que tengo dicho en mi pedimento, digo: que por carta de S. M. fuí llamada para hacer un retrata de su real persona para enviar al gran duque de Florencia, que lo envió

á pedir, porque estaba haciendo un caballo, y que para que viniese á su real persona convenia se le enviase el dicho retranto; y para este fin dexé mi casa y ocupacion, y asisté en su real corte mas de siete meses, con que se consiguió el intento para que fuí llamado, y lo hice tan á satisfaccion de S. M. que luego se remitió á Florencia al gran duque; y en satisfaccion y paga de este servicio hecho á su real persona me hizo merced de una visita de nao, que es la que tengo presentado, para que navegue de marchanta en una de las flotas de Tierrafirme ó Nueva-España; y por haber habido falta de naos, y dar lugar á que los demas tuviesen cabida, lo he retenido hasta el presente año, desde el de 1636, que fué en el que S. M. me dió la dicha cédula.

Por tanto á V. S. pido y suplico, que atendo, á que esta es paga de mi trabajo y de servicio hecho á su real persona, y no á otros títulos, como son los demas, y que el dia de hoy estoy viejo y necesitado, y con muchos hijos; y que habiendo dado lugar á los demas para que tuviesen cabimiento, no lo han hecho, y agora me pretenden quitar mi justicia, siendo como es paga de tan gran servicio, en que gasté mi caudal; y atento á lo alegado V. S. se servirá de mandar se me dé licencia para que nombre nao, que estoy pronto á nombrarla. Pido justicia, &c. Juan Martinez Montañes.»

El retrato de que habla este pedimento con cide con lo que dice D. Antonio Ponz al fol. 109 del tomo 6º de su viaje de España, refiriendo la historia de la execucion de la celebre estatua equestre de Felipe IV, que está en uno de los jardines del Buenretiro, trabajada en Florencia por Pedro Tacca, y concluida el ano de 1640.

NAMENVERZEICHNIS.

VERZEICHNIS DER TAFELN.



Juan Montañes: Der Gekreuzigte (zu S. 18).
Kathedrale zu Sevilla.



Juan Montañes: Madonna mit Kind (zu S. 20).
Museum zu Sevilla.



Juan Montañes: Concepcion (zu S. 21).
Kathedrale zu Sevilla.



Juan Montañes: St. Ignatius von Lojola (zu S. 24)
Universitätskirche zu Sevilla.

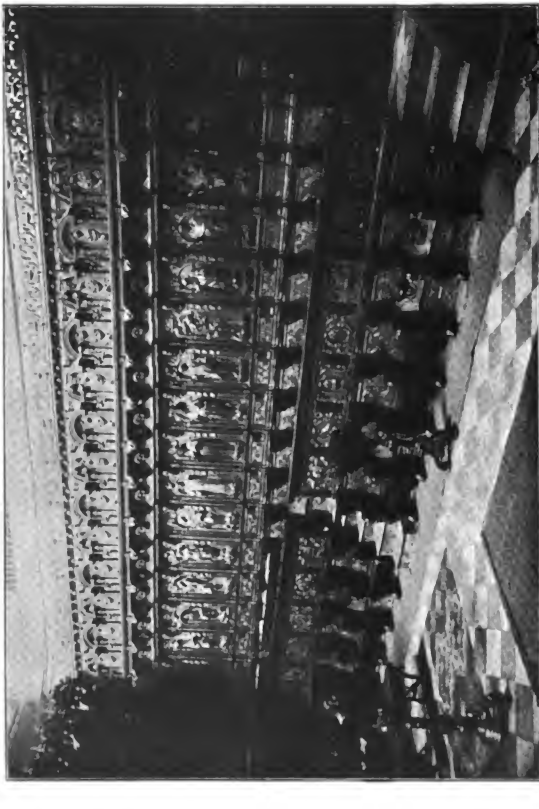


Pedro Roldan: Schmerzensmann (zu S. 28).



Alonso Cano: Sta. Magdalena (zu S. 31).
Cartuja. Granada.

Taf. VI



Pedro de Mena: Coro in der Kathedrale zu Malaga (zu S. 34).



Pedro de Mena: St. Franciscus (zu S. 37).
Kathedrale zu Toledo.



José de Mora: St. Bruno (zu S. 40).
Cartuja. Granada.



Zarcillo: Madonna (zu S. 48).
Ermita de Jesús. Murcia.



Zarcillo: Gebet in Gethsemane, rechte Hälfte (zu S. 43).
Ermita de Jesús. Murcia.

Taf. X



Zarcillo: Gefangennahme Christi (zu S. 44).
Ermita de Jesús. Murcia.



Zarcillo: St. Hieronymus (zu S. 50).
Ermita de Jesús. Murcia.